



UNIVERSITÀ
di **VERONA**

Scuola di dottorato
in **SCIENZE UMANISTICHE**

DIPARTIMENTO di Scienze Umane

DOTTORATO DI RICERCA in Estetica
XXX CICLO / 2014

BAck into Chaos

Swimming with Marcel.lí Antúnez Roca

(S.S.D. M-FIL/04)

di

Barbara Verzini

Coordinatrice: Professoressa Manuela Lavelli

Tutor: Prof. Riccardo Panattoni

“Questo cantatemi, o Muse, che abitate l’Olimpo dal principio

ABISsO

senza fondo

origine



e dite chi fu primo tra loro. In principio fu Chàos...

(Esiodo, Teog. 114-116)



moles

VORAGINE

ΛΝΟΪΟ

A mia madre

Mariarosa.

Alla rosa che porta sempre con sé nel suo nome,
alle violette, alle primule, ai canti di fringuello,
che mi hanno insegnato a cercare,
nel profumo e nei colori delle parole prime,
la bellezza e l'amore.

A Maria,

M + 'OR (= luce) + YAM (= mare),
guida e protettrice di chi viaggia nel mare,
senza la sua luce non avrei potuto incontrare il mio oceano,
senza la sua protezione non sarei uscita indenne dalle mie tempeste.

Senza mia madre,

la mia prima maestra,
nulla di ciò che segue sarebbe stato possibile.

Indice

Introduzione..... (pagine 7-38)

Premessa

1 Che cos'è la filosofia?

Primo Appuntamento - Donne e Filosofia - Nuovo

2 L'artista chi è?

Carla Lonzi - Dibuxant

3 Chaos

Io mescolo tutto - Per una Teoria del Chaos

CHAOS MARE MADRE TIAMAT..... (pagine 39-94)

1 Tiamat

Origine - Enuma Elish

2 Mare e Madre

MAR & M.A.R. - Maria Roca Sallas – Alfabeto

CHAOS MOSTRUOSO BESTIARIUM..... (pagine 97-127)

Punto zero

1 Tiamat

Chaoskampf

2 Mostro di Loch Ness

3 Babau

4 Mostro Animale

5 POL

Introduzione - Trama - Bestiario – Vudubots

Conclusione Immersione..... (pagine 128-134)

OMEN NOMEN

BAck into Chaos

Swimming with

Appendice (pag. 135) Bibliografia..... (pag. 150)

Introduzione

1

Che cos'è la Filosofia?

Premessa

Questa tesi è stata per me un intenso viaggio nel mare, intimo e salato, nel cuore dell'abisso e del caos; nessuna meta è prefissata, nessun approdo è certo, ovunque la lettura riuscirà a portarvi, avrà a che fare con il rapporto che sceglierete di intrattenere con le onde.

Una delle scommesse metodologiche più importanti di questo progetto, è quella di tenere insieme, in un sinuoso circolo, pensiero, arte ed esistenza.

Per questo motivo ho cercato di trattenermi nelle parole, il maggior numero possibile di tracce del corpo, anzi dei corpi, coinvolti.

Questo implica che le parole hanno pelle, unghie, peli e denti.

Respirano, sudano, si muovono, rincorrono immagini e disegni.

Disegni che diventano segni e simboli, presenti nel testo non come allegati o ospiti, ma come elementi strutturali fondamentali, vocali di senso della scrittura filosofica che propongo.

Il fulcro del mio lavoro di ricerca ruota attorno alla direzione estetica, intrapresa negli ultimi venti anni, dall'artista catalano Marcel·lí Antúnez Roca.

I diari dell'artista sono stati i miei libri di partenza, compagni di questo viaggio trasformativo via mare, strumenti che mi hanno aiutata a rimescolare e lanciare per aria le distanze

tra le discipline; sino al punto di mettere in questione il concetto stesso di filosofia.

Che cos'è la filosofia?

Il corpo rimane al centro, quindi l'acqua mescolata al sangue - *la famiglia della madre dell'artista viveva in un mulino, quella del padre in una macelleria* - scorre e disegna i capitoli, che nascono per contagio, grazie ad un ondulado andamento metonimico, che ricerca il senso nella prossimità dei suoni e dei colori.

Alfabeto e Bestiarium dell'artista catalano si intrecciano, formando i due capitoli centrali della tesi, per permettere l'immersione nel testo e nelle opere.

Il movimento dei fluidi disegna le possibili linee di interpretazione, costellazioni possibili di un andamento caotico.

Il passaggio costante tra esterno - interno e viceversa, trasforma i fogli in pelle porosa, simultaneamente bordo che può assorbire e apertura che può sbavare.

Il titolo "BAck into Chaos" fa eco e rilancia il mio taglio filosofico, mentre si intreccia con la visione artistica di Marcel.lí Antúnez Roca, che propone un'arte capace di generare Cosmogonie.

Il Chaos come inizio, nel suo molteplice significato mitologico ed etimologico, evoca un universo dove tutti gli elementi possono coesistere indi-

visi; in un costante movimento trasformativo che genera l'imprevisto e lo riassorbe.

Questo progetto tende a questa nebulosa instabile, senza forma, che non separa e mescola tutto; la attraversa e si ritrova immerso nel flusso delle acque primordiali di Tiamat, *la Madre di tutti Loro*.

Primo appuntamento

Che cos'è la filosofia è una domanda che si incontra ogni volta che si inaugura un percorso di ricerca come questo; ogni volta che, prima di iniziare ad intingere la piuma, si scruta l'orizzonte, per capire bene dove si voglia andare, quali venti soffino, se innalzare le vele o accendere il motore.

In realtà, credo siano poche le persone che ne condividano appieno la risposta, perché non si dà una risposta univoca, né si può

dare una volta per tutte, impossibile un suo attraversamento senza carne e senza tempo.

Non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume¹, dal momento che, noi per prime, ogni volta che entriamo nell'acqua, non siamo più le stesse.

Questa pluralità di posizioni ed esperienze incarnate, ha dato vita alla lunga Storia della Filosofia, creando tante correnti e discipline, almeno quante le porte dei corridoi delle Facoltà di Humanities.

¹ Eraclito: "Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte

una sostanza mortale nel medesimo stato, ma a causa dell' impetuosità e della velocità del

mutamento essa si disperde e si raccoglie, viene e va" (22 B 91 Diels-Kranz)

Ma la domanda rimbalza su quelle porte, per finire tra le mani di chi le varca per uscire, per tornare a chiedere impetuosa, fuori dall'architettura rigida di una stanza, spesso con una sola finestra², *Che cos'è per te la Filosofia?* E mentre cammino sotto il sole e respiro l'aria del mondo, ripenso alla prima volta che l'ho incontrata sui banchi del Liceo, avrò avuto quindici anni.

² Il riferimento ad una sola finestra è nato dalla lettura del testo *Un'aula per tutti* di Marta Alberti. Nella sua riflessione sulla rilevanza dello spazio dedicato all'apprendimento, sottolinea l'importanza della luce e dell'aria, presenti sin

Ammetto che non fu amore a prima vista, non mi fidavo di quell'*aura* snob, un po' sofisticata, accentuata da parole così altisonanti, che riuscivano a stordirti mentre ti riempivano la bocca di consonanti.

Consonanti che spesso rimanevano incastrate tra i denti.

Parole difficili da capire e da pronunciare, che immaginavo rimbombare in salotti di velluto

dall'inizio, nella stessa origine etimologica della parola aula. Le finestre con il trasformarsi dell'aula, da spazio all'aria aperta a stanza di muratura chiusa, sono le uniche garanti di quell'ariosità che fa chiaramente eco ad un

verde pisello, popolati da cameriere dai guanti bianchi.

Bianchi come quei guanti che ci avevano portato la merenda, su un vassoio d'argento, tanti anni fa, a casa di un mio compagno di classe.

E siccome negli ambienti radical chic, l'abbondanza delle forme è sempre stata sinonimo di volgarità, trovavo normale si potesse presentare ai miei occhi come una

pensiero libero ed in contatto con la dimensione materiale della vita. Non c'è aula senza finestre. Come sottolinea la stessa autrice "non c'è aula senza finestre, senza aperture che mettano in comunicazione con il mondo esterno."

materia piatta e ordinata, bidimensionale, sottile quanto i fogli di carta, rilegata stretta dentro un libro, come in un bustier.

Una materia da imparare, da ripetere, da studiare.

Nella mia classe era il Professor Sgroi che ci insegnava LA FILOSOFIA.

Un uomo minuto, con dei piccoli occhiali rotondi e una folta barba; mi ricordava un personaggio delle fiabe, pronto ogni giorno a raccontarci una storia diversa.

Insegnava con grande passione, e, mentre si sedeva sulla cattedra e ci introduceva un nuovo filosofo, i suoi occhi si illuminavano e le sue

lezioni diventavano spesso entusiasmanti.

Una delle cose che maggiormente ricordo è che ci aveva fatto comprare il Manifesto, permettendoci di toccare con mano la differenza abissale tra lo studio di un manuale e la lettura del testo di un autore.

Finalmente compresi che la storia della filosofia e la filosofia non sono la stessa cosa.

Scoperta iniziatica da cui non si può più tornare indietro.

Solo allora quella parola altisonante smise di rappresentare una materia in bianco e nero, per iniziare a trasformarsi nel diario dei

pensieri di vecchi uomini, spesso anche loro barbuti, come il mio professore, che si preoccupavano del mondo.

All'epoca anch'io tenevo un diario, non ero barbuta ma mi chiamavo Barbara e, anche se non ero ancora maggiorenne, sentivo che il mondo fosse responsabilità di ognuna.



Lessi i libri proposti dal docente tutti d'un fiato, mi ritrovai avida degli altrui pensieri; entrare nelle teste dei filosofi, significava anche poter entrare nelle loro vite e lasciarli entrare nella mia.

All'epoca non ero molto popolare, avevo bisogno di guadagnare nuovi amici, compagni di giochi e di viaggio, che sapessero portarmi lontano, e sostenermi sul bordo di tante grandi domande, lì dove si faceva buio ed il senso di ogni cosa vacillava.

Domande a cui non sapevo rispondere, o a cui non volevo trovare una risposta definitiva.

Come ogni adolescente, in quel periodo vivevo molte inquietudini e conflittualità, in particolare modo mi arrabbiavo profondamente quando l'essere donna era la scusa per i tanti no, per l'essere esclusa, o per subire un trattamento svantaggiato.

Immagino che, avendo un fratello maggiore e nessuna sorella, tutta questa questione, fosse stata per

me, sin dai primi giorni d'infanzia, una nota dolente¹.

Di conseguenza era abbastanza ovvio che, uno dei luoghi dove la mia battaglia per i diritti e i doveri si accendeva maggiormente, fosse la Parrocchia.

Dalla mia prospettiva femminile, molte posizioni prese dalla Chiesa erano, semplicemente, inaccettabili.

Ma fortunatamente arrivò la Filosofia.

¹ Su come la differenza sessuale si presenti come un patire – passione per la differenza, Cfr.

Adriana Cavarero in *Diotima, Il pensiero della differenza sessuale*

Come scrivevo precedentemente, ricordo ancora il momento in cui ho incontrato Marx.

Tutto si consumò in un attimo, bastò arrivare a sfiorare con le dita quella frase, quel concetto scottante, *la religione come oppio dei popoli*, e la forza del vento del cambiamento, che cercavo in quel momento, divampò in me, come una fiammata, bruciando ogni cosa facesse da intralcio.

Incluso lo stesso filosofo tedesco. Oggi posso essere certa nell'affermare che Marx e Feuerbach, in realtà più il secondo che il primo, hanno rappresentato la spinta au-

torevole che mi mancava, per liberarmi dall'oppressione che il cattolicesimo rappresentava nella mia vita.

Paradossalmente oggi scopro che mentre io uscivo dalla Chiesa, il mio Professore del Liceo entrava a studiare nell'Università Pontificia.

Non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume.

Lo scenario era completamente cambiato, le barbe rimanevano, ma quelli che credevo polverosi diari di vecchi uomini, iniziavano a mettere le ali e a trasformarsi in armi di liberazione.

Si apriva di fronte a me, un'altra Filosofia, completamente nuova, ribelle, dai lunghi capelli neri scompigliati, disinteressata alla moda e alla linea, costantemente affamata, eccedente, esuberante, coraggiosamente controcorrente. Audace, scomoda, irriverente, a caccia di giustizia e verità, indomita ed inaddomesticabile.

Eroina dalle mani di fuoco.

La sua forza era inarrestabile e contagiosa.

Quella Filosofia faceva le ore piccole, non disdegnava il buon vino e non rimaneva zitta, continuava a chiedere incessante.

Da quel momento le sue parole smisero di incastrarsi tra i denti, per iniziare ad alzare la testa, ad aprire la bocca ed urlare.

Si dice che il primo appuntamento, condiziona per sempre la visione futura, della persona che abbiamo conosciuto.

Io ho incontrato due donne a quel primo appuntamento.

Entrambe presentate da un uomo.

Una attorcigliata attorno a tutte quelle barbe e quei velluti verdi pisello; l'altra avvolta nelle spire della fiamma alchemica, non separabile dalla politica e dai suoi effetti trasformativi sulla realtà.

Per questo motivo i miei sentimenti nei suoi confronti sono sempre stati ambivalenti e contrastanti.

In subbuglio, come un mare in tempesta.

E siccome volevo andare a fondo di ciò che davvero provavo, e trovare delle strategie di orientamento in quel mare, scelsi di portarmela all'Università, nella speranza di imparare insieme a lei a costruire quantomeno una bussola.



Donne e Filosofia

All'Università scoprii che, tra tutte le domande che la filosofia aveva smosso e portato a galla dentro di me, ne avevo dimenticata una, la più semplice, la più orientante, probabilmente la più importante. Forse quella domanda era rimasta sepolta molto profondamente, tra le mie viscere, soffocata, silenziata, ignorata, nascosta al buio in un angolo.

Mai e poi mai avevo chiesto al Professor Sgroi:

“Esistono anche le filosofe?”

Ma dov'erano le donne nei libri del liceo?

Le filosofe, le matematiche, le storiche, le artiste, le architetture, le scienziate...

Non mi ero mai chiesta perché non ci fossero delle pensatrici nei miei libri di filosofia.

Nel ripensarlo oggi mi sembra surreale.

Mi ricorda una lezione di scienze, in cui dovetti spiegare ad una alunna che, una donna, non nasce dalla costola di un uomo.

Per lei non c'era nulla di strano.

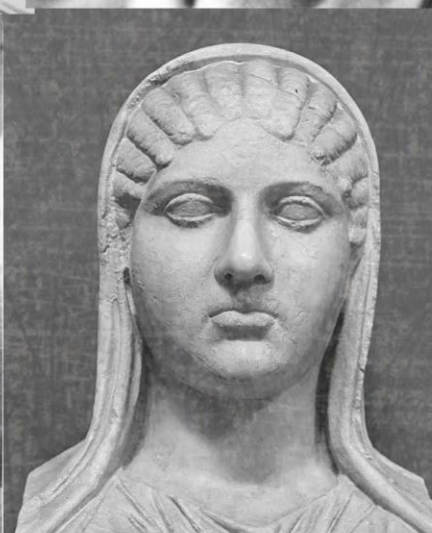
Quando l'immersione totale in una cultura, si mescola ad una fiducia dogmatica, velocemente si trasformerà in cecità e sordità.

Effetto normalizzante.

In un circo l'uomo è l'animale più facile da ammaestrare, evidentemente la donna non è da meno.

Riflettendo sulla mia cecità, credo fosse ulteriormente stimolata da un'idea del passato molto più distopica, di quanto in realtà già potesse esserlo. Un mondo maschilista in cui le donne non avevano accesso alla cultura, confondendo la *scuola* con la Sapienza e avendo una visione della storia sbagliata.

Il mio sguardo, offuscato da tutte quelle barbe arruffate, senza rendersene conto, aveva accettato come normale, l'assenza delle donne dalla vita scolastica.



Nell'Università di Verona, fortunatamente, potei rendere giustizia alla storia, grazie a tutte quelle docenti che avevano messo al centro della scommessa filosofica la differenza femminile, propria e di altre pensatrici.

¹ Cfr. Barbara Verzini, La fuerza detonante de la radicalidad feminista, in *DUODA: estudis de la diferència sexual*, 2015, Núm. 49, p. 41-49; versione italiana in *Per amore del Mondo*, numero 13, Verona, 2015, pag.2, "Sino a quando incontrai, nella mia Università, Chiara Zamboni, e successivamente la Comunità di Diotima; percepivo che tra loro accadeva qualcosa che mi parlava di me, ma che contemporaneamente non conoscevo, era il

Come ho scritto innumerevoli volte¹, l'incontro con Chiara Zamboni e, successivamente, con la Comunità filosofica di Diotima, ha cambiato la mia vita e la carne della mia filosofia, regalandomi la bussola che andavo cercando. L'orientamento delle relazioni, misura per ogni mare.

non pensato di mio padre che prendeva vita, il non contemplato della Storia Universale che invece di stare muto e velato, scriveva libri e costruiva mondi.

Ero arrivata al mondo della filosofia ignorando completamente l'esistenza di filosofe donne, e mi ritrovavo con delle pensatrici che avevano scelto di dare più autorità alle donne presenti nelle conversazioni filosofiche, che ai libri. Que-

Come non pensare alle Leghe d'amicizia, metro delle distanze della *Carte du Pays de Tendre* di Madeleine de Scudéry².

Contemporaneamente la mia fiducia nell'Istituzione Accademica si sgretolava, giorno dopo giorno, ed in quegli anni di Occupazioni, Scioperi e Assemblee, io e i miei

sta decisione è stata sicuramente una scelta rivoluzionaria che ha rotto i confini di un orizzonte filosofico

fondato sul confronto dialettico con una storia coniugata al maschile."

² Sono venuta a conoscenza di questa preziosa mappa, grazie alla Cartografia dei Sentimenti di Donatella Franchi, cfr. <http://www.url.it/donnestoria/catalogo.htm>

compagni di Università lottavamo per tenere quella parola, *filosofia*, viva nelle nostre bocche, mentre attorno a noi vedevamo le aule ricoprirsi di velluti verdi.

I miei sentimenti contrastanti non avevano trovato pace all'Università; la tempesta si era ormai trasformata in tormenta, quando, tempestivamente, arrivò in soccorso la lettera di una docente che ancora non conoscevo.

In poche e semplici parole, Luisa Muraro descriveva quello che era per lei la filosofia, rilanciando il

nostro desiderio e confermando, a me e ai miei compagni, di essere sulla strada giusta.

“Filosofia vuol dire imparare a pensare a partire da sé, donne o uomini che siamo. (...) Quelle e quelli che imparano a pensare da sé, sanno che questa non è una situazione individuale, ma una situazione relazionale. C'è un altro che ciò sostiene nell'impegno del pensiero. (...) La filosofia non è una specializzazione accademica. La filosofia è dare vita a momenti e luoghi in cui qualcosa di vero

può essere detto. È una cosa semplice e grande³”

Imparare a pensare a partire da sé, relazione e verità.

Queste sono state tra le parole guida che hanno sostenuto ed illuminato i miei passi, esame dopo esame, come un mantra da ripetere nei momenti difficili, quando l'ombra dei guanti bianchi faceva capolino.

Ho ricercato costantemente le relazioni e gli incontri che permettessero a quel qualcosa di vero di

³ MURARO, Luisa, *Lettera inedita*, Verona 19/05/1999

emergere, ogni volta differente, ogni volta folgorante.

All'Università avevo finalmente capito che la Filosofia non si può fare da sole; devo ammettere che già dai dialoghi socratici avevo intuito qualcosa del genere.

Così anche oggi, non mi ritrovo qui a scrivere da sola, ogni parola è frutto di ciò che gli incontri hanno saputo svelare, condividere, accogliere e rilanciare; poiché, come la materia, anche la scrittura non si genera dal nulla.

Per queste ragioni, nel momento in cui nuovamente attraverso questa domanda, *Che cos'è la filoso-*

fia, lo faccio anche con altre filosofe, a cui ho chiesto la stessa cosa.

Non mi stupisce ritrovare nei testi che mi hanno inviato, la stessa mescolanza di sentimenti contrastanti che spesso mi hanno avvolta e turbata, riflesso del doppio registro filosofico.

“La filosofia per me è stata all'inizio un oggetto misterioso e inaccessibile. Filosofia era lingua paterna, erano i libri (migliaia) di mio padre, i suoi pensieri complicati e incomprensibili. Era un

luogo ambito ma impenetrabile, fatto di oggetti-concetti precisi e distinti. Ho imparato con l'età adulta a giocare con quegli oggetti, ma qualcosa mi sfuggiva sempre Poi l'incontro con il pensiero e la politica delle donne: la filosofia si è aperta ed è diventata per me l'orizzonte infinito e fluido del mare, il vulcano che ribolle, le viuzze, i tetti delle case, i corpi e i desideri, le gioie e i dolori. I suoi confini si sono spalancati alle parole della poesia, dell'arte, della vita materiale: la filosofia è diventata vita.”

(Tristana Dini)

“Ho incontrato la filosofia a quattordici anni, in montagna, leggendo un romanzo, insieme a un’amica. Il libro è noto: era il romanzo *Il mondo di Sofia*. Qualcosa è cambiato per sempre dopo aver letto alcune pagine dedicate a Platone. Che qualcuno potesse avere una pensata così eccentrica e giocosa – così mi apparve allora –, come quella di pensare che non ci sono solo cavalli, ma qualcosa come la cavallinità, che si potesse tessere un’idea venata di follia in parole e discorsi e portare gli altri a riconoscere che per pensare la realtà bisogna fare spazio non

solo all’impensato, ma all’esorbitante, al fuori misura: tutto questo mi ha folgorata.

Eppure, nonostante la sorpresa dell’inizio, la filosofia è sempre stata, ed è, per me, una pratica che ritorna dopo un rifiuto. Rifiuto fin dall’inizio dell’università – avevo deciso di fare filosofia, ma poi all’ultimo ho cambiato idea e mi sono iscritta a lettere, salvo poi svegliarmi una mattina di settembre con la certezza di aver sbagliato e col desiderio di tornare a quel che avevo scartato – e rifiuto che scandisce il mio percorso fin qui, con allontanamenti e riprese. Il fatto è che c’è un

prezzo per avere a che fare, nel modo in cui la filosofia me lo consente, con quel che eccede le misure della realtà data. Il prezzo è un’astrazione che taglia via parti di me e dell’esperienza, del mio essere una donna e delle sfide che questo fatto lancia al pensiero: come in un sogno di alcuni anni fa, in cui salgo le scale dell’università e con la coda dell’occhio vedo qualcosa di scuro e informe raggomitolato sui gradini. Era il mio corpo. E così nel rifiuto mi oppongo a quel che taglia, spezza, nega un corpo che sono e non sono, che voglio e non voglio

pensare. Nella ripresa che lo segue, la mia pratica filosofica si trasforma per fare spazio a qualcosa di quello che tenevo lontano. È un esercizio continuo. È un sentiero scosceso di montagna, e io sono donna di mare. Ma per ora continuo a camminare.”

(Stefania Ferrando)

“La filosofia l’ho scoperta più volte ma è sempre stata, e sarà sempre, ricerca concreta della verità ovunque. Si vive bene, se si vive filosoficamente; si vive male, se non si vive filosoficamente.

Ma chi può vivere filosoficamente?

Quasi nessuno, tantomeno se nutriti dei brandelli di un sapere che non ama e non può essere amato.”

(Marta Alberti)

“La filosofia è stata per me innanzitutto l’incontro con una grande passione, ma ho avuto bisogno di tempo per accoglierla pienamente. La filosofia, infatti, non assomiglia alle altre discipline: come esse ha un oggetto e un metodo

d’indagine, ma è soprattutto il perenne desiderio di ricercare la verità. Il filosofo, la filosofa, sono tali sempre, al punto che la loro ricerca coincide con la vita stessa. La vita umana ha bisogno del pensiero, ma il pensiero filosofico non offre convinzioni o consolazioni, al contrario, spesso lascia inquieti e in alto mare. All’acqua non è possibile aggrapparsi, eppure essa è in grado di sostenere, allo stesso modo la filosofia nutre e sostiene la vita se solo si accetta di immergersi.

(Silvia Zanolla)

Nuovo

Durante un seminario, mentre presentavo le linee guida della mia ricerca, un docente intervenne, dicendomi che non c'era nulla di nuovo nella scrittura che avevo scelto di utilizzare.

Per un istante rimasi attonita, come se avessi perso qualcosa per strada.

Era davvero una critica?

Ritengo si proponesse di esserlo. Per quel docente l'assenza di novità era decisamente un difetto, che faceva perdere, una sorta di senso di utilità e rilevanza, al mio lavoro.

Come se l'assenza di novità e la ripetizione si fossero fuse in un unico significato.

Da quando fare filosofia era diventato ricercare qualcosa di nuovo?

La filosofia non doveva forse avere a che fare con la ricerca della verità?

La verità è nuova?

Ricordo ancora lo stridore di quella parola, NUOVO, arrivava

alle mie orecchie come un suono acido, che corrompeva e corrodeva tutto ciò che lo precedeva, trasformandolo immediatamente in vecchio.

Nuovo e vecchio, l'eterno gioco del prêt-à-porter.

In un batter d'occhio centinaia di gambe iniziano a muoversi velocemente sulle passerelle, scheletri che ondeggiavano pericolosamente nel tentativo di camminare in linea retta, l'asimmetria dei corpi tradiva l'orizzonte.

La caccia del nuovo porta cucita bene in vista l'etichetta della scadenza, deteriora rapidamente con

l'incalzare della stagione successiva.

Che cosa nascondeva la pretesa di produrre qualcosa di nuovo?

Forse l'utopia della creazione ex-nihilo?

L'ex-nihilo è sempre stata una pietra tombale, strategia della cancellazione di un'origine prima femminile.

Basta scavare un po' per trovare la materia di quel nulla⁴.

Negli anni ho sentito più volte in molti ambienti filosofici l'ansia da prestazione per riuscire a dire

qualcosa di nuovo, qualcosa che nessuno mai avesse espresso, la determinazione nello scrivere un testo che dovesse essere competitivo e vincere sugli altri.

Effetti della globalizzazione?

Che ambizioni e scenari nutrono e sono nutriti da quell'insidioso desiderio di essere nuovi e quindi i primi?

L'immortalità, trovare il proprio cognome in un libro di Storia della Filosofia, le foglie d'alloro, cogliere il sottile profumo dorato dell'onnipotenza, vana gloria?

“33 The boast of heraldry, the pomp of power,

34 And all that beauty, all that wealth e'er gave,

35 Awaits alike the inevitable hour

36 The paths of glory lead but to the grave.”⁶

⁴ Cfr. capitolo di questa tesi su Tiamat.

⁶ Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*

L'idea di sperimentazione che avevo esposto durante il seminario, consisteva nell'intrecciare le parole con i disegni e le creazioni dell'artista catalano Marcel·lí Antúnez Roca, nel mescolare le lettere dell'alfabeto con delle foto, nel costruire delle immagini ragionate, generando differenti strati di lettura e di interpretazioni possibili, che non privilegiassero il testo rispetto agli altri materiali presenti.

Un'operazione del genere era completamente disinteressata alla linea temporale, si muoveva piuttosto sull'asse del senso e della relazione.

Ricordo che risposi di non essere alla ricerca di qualcosa di nuovo, era una preoccupazione che non mi apparteneva ed era una pretesa che non mi toccava.

Aggiunsi inoltre che, a mio avviso, in un certo qual modo, tutto e il contrario di tutto erano già stati detti, messi a morte e resuscitati.

A chi è nato è concessa la dimensione del nuovo o piuttosto quella della scoperta?

Scoprire è trovare qualcosa che già c'è a partire da sé.

Filosofia è ricerca della verità a partire da sé?

Tuttora credo che non ci sia bisogno di aggiungere, semmai di scavare e filtrare, in alcuni casi di collegare i fili o semplicemente riaprire le parole perché possano respirare. La filosofia come operazione alchemica rispetto al movimento di accumulazione bulimica dei nostri tempi, frutto di un capitalismo marcescente e forsennato. Ciò che mi muoveva a scrivere non era un desiderio di primeggiare, né di prendere le distanze da chi fosse venuto prima di me. Desideravo trovare una scrittura che stesse in relazione con la mia soggettività senza chiudersi, am-

putando parti preziose e restituendomi un senso di estraneità e di alienazione.

Ero quindi alla ricerca di qualcosa che mi toccasse, che passasse attraverso di me lasciandone il segno, che mi riguardasse ed in cui io potessi essere partecipe.

Come alcune amiche mi hanno fatto osservare, non sono forse queste le parole che potrebbero accompagnare un parto?

Generare si preoccupa della vita, non della gloria.

Il linguaggio che cercavo di incontrare rispondeva ad una precisa necessità di tenere in fertile circolo: pensiero, arte e vita.

2 L'artista chi è?

Carla Lonzi

Purtroppo Carla Lonzi non è riuscita a tenere in circolo pensiero, arte e vita.

Sarebbe stato diverso se il suo compagno non fosse stato Pietro Consagra?

Domande a cui oggi è impossibile rispondere.

L'unica cosa certa è che avesse scelto di rinunciare al mondo dell'arte, percependolo territorio di caccia e bracconaggio, di un maschile sordo e autocelebrativo.

Però prima di andarsene, lasciò molti consigli, per chiunque si voglia avventurare nel bosco senza perdersi.

Ma soprattutto non voglia rischiare di cadere nelle pericolose trappole del genio creatore solitario, dell'artista neutro o dell'opera al di sopra della vita.

Le strategie di salvezza si potrebbero riassumere in una sola domanda, da porsi prima di qualunque altra.

L'artista chi è?

Come scriveva lei stessa in *Vai pure*:

“(...) sono stata in prima linea, ho detto la parola chiave per capire

una situazione, non ho fatto che quanto serviva a me stessa. Per capire. Per orientarmi su una domanda tanto assillante e che mi accomunava a questi artisti che via via sceglievo: l'artista chi è? Dando per scontato che l'opera è solo il prodotto dell'artista, spostavo su di lui la questione che un tempo era posta sull'opera⁷.”

La questione è sempre sull'artista e sulla relazione.

L'opera è un mero oggetto che con le sue dita si protende e indica

il tessuto di radici della sua matrice.

Sono stata mesi dentro e fuori lo studio di Calle La Cera di Marcel·lí Antúnez Roca a Barcellona.

Ho dedicato anni della mia vita nel tentativo di rispondere a quella domanda inesauribile, che così tanto mi riguardava e interrogava profondamente, consapevole che non avrei potuto lavorare a distanza sulle opere, attraverso i video ed i cataloghi.

L'unica via possibile, perché fedele al mio percorso filosofico,

era quella dell'esperienza, il movimento di apertura all'incontro, lavorando con l'artista in presenza, in un dialogo fertile dai risultati imprevedibili.

Questo lavoro è sicuramente in parte un tentativo di affondare le dita in quella domanda, per restituire alcuni dei colori che ne sono emersi.

⁷ Carla Lonzi, *Vai Pure*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1980, pag. 65



Manifesto del Dibuiant⁸

Sono fermamente convinta che Marcel.lí Antúnez Roca sia innanzitutto un cantastorie.

E non mi riferisco solo all'inizio della sua carriera, con la Fura dels Baus, in giro per la Spagna con il carro e la mula.

Nessuno meglio di lui sa narrare una storia, tra le sue mani qualunque racconto si trasforma in mirabolante, pieno di immagini e di colori: corpi che indossano maschere, protesi e macchine; musiche assordanti, schermi che proiettano disegni che si trasformano

⁸ El Dibuiant, film biografico del 2005 sulla vita e la carriera artistica di Marcel.lí Antúnez Roca

con il suono della voce, con il movimento delle mani, con anelli pulsanti.

Fantastico teatro di marionette robotiche, in cui tutto è connesso ed interattivo.

A volte c'è persino il fuoco: semplicemente sorprendente.

Per questo motivo ho pensato che all'inizio di questa storia, le prime parole su sé stesso dovessero essere le sue, data la sua grande capacità di raccontare e raccontarsi. Però, avendo tradotto il testo, le prime parole sono in realtà le mie che incontrano le sue, l'incrocio e l'apertura delle nostre lingue e dei nostri mondi, a testimoniare una

situazione relazionale che è sempre stata messa al centro e preservata.

“Lavoro per costruire una cosmogonia che riproduca il mondo a mia misura, un luogo dove le ossessioni prendano forma. Un universo popolato dagli elementi che mi affasciano.

Utilizzo la narrazione come sistema di lavoro che mi porta fino alla favola.

Quello che ho sempre fatto e continuo a fare è esplorare quello che abbiamo di animale: il sesso, il tempo che passa, la morte.

Spesso torno al libro della mia infanzia, un libro che rimane aperto per tutta la vita.

Che cosa desideri?

La fonte inesauribile dove sempre vado a bere.

La penso diversamente rispetto coloro che sono cresciuti nella città.

Io vengo da un paesino ed è come se fossi nato nel secolo XIX, o addirittura prima. L'infanzia, come i genitori, non la scegli.

Mi toccò essere figlio di allevatori e macellai, mentre crescevo tra i rituali, religiosi e profani, della comunità.

Forse per questo “nacqui” nel secolo XIX e lavoro nel secolo XXI. Questa mescolanza di primitivo e contemporaneo mi sembra normalissima. Sento un’attrazione viscerale per la natura. La natura sarà stata il mio dio.

È semplicemente così.

Mi hanno fatto così le pecore, il recinto, i maiali, i sacrifici dei capretti, l’odore dei boschi, i funghi in autunno, i bagni nel ruscello... Cazzo, la vita è affascinante, non finisce mai. Da giovane, mio padre partecipò alla guerra civile spagnola e perse un occhio per l’impatto con la mitragliatrice di un obice alla faccia. Mutilato, il suo occhio venne sostituito con uno di vetro, che rimaneva sempre aperto. Come una bambola. Faccia

dai lineamenti grezzi, tagliato dall’ascia della guerra.

La linea paterna aveva un brutto temperamento, urla, baccano, sedie che volavano..., la discussione era assicurata ogni volta che qualcuno ne mostrasse il desiderio. Forse a causa della follia divoratrice di questa parte della famiglia ho ideato e rappresentato la violenta immagine del rompecoche (sfasciacarrozze). Oggi sento che la violenza irrazionale perde forza, deve essere sintomo dell’età, perciò la sostituisco con la furia ironica. Però gli Antúnez sono anche affettuosi e festivi.

L’altra linea, quella di mia madre, contadina istruita, poetessa, lontana e vicina.

Da lei i legami con i tempi passati, i riti del campo: segare, caricare il carro, battere il raccolto, separare il grano, pagliaio e mulino di torrente. Sussurro di rosario.

Considero il sesso come qualcosa che permea tutte le aree della nostra esistenza.

È la manifestazione più evidente della vita.

Come il mangiare, il sesso si adatta costantemente ai nuovi contesti culturali. Prende le forme più impercettibili e le più oscene.

Cerco l’esperienza vitale in tutta la sua ampiezza.

Non credo nell’eterna giovinezza, nel negare il passo del tempo, nel chiedere sempre lo stesso corpo...

Ogni giorno sono un altro. Neonato, denti da latte, peli, sperma, foruncoli, sudore, capelli?, calvo, grasso, doppio mento, rughe...

Un viaggio costante, diverso. Fino alla morte.

Questo documentario è una mostra di tutto questo.

E così, sono un corpo.

Il corpo e la mente sono una cosa sola. Senza il corpo, non c'è nessuna possibilità individuale di coscienza.

Non credo nel binomio corpo-mente e neppure in quello corpo-anima; siamo un unico sistema.

Il mio non è un processo di negazione del corpo per trascenderlo.

Il corpo non è obsoleto. Il corpo cresce, gode, patisce. Invecchia... e la

coscienza sorge e si trasforma per questi fatti.

Io lavoro a favore del corpo.

Sarà perché mi rifletto nel movimento del mio organismo che mi sono interessato alle macchine.

Però non le fabbrico, le immagino, le concettualizzo, le indosso.

Questo del corpo e la macchina è uno degli elementi più inquietanti del mio lavoro.

Le mie macchine sono protesi corporali che insegnano al corpo nuove esperienze che cercano di aumentare l'emozione, il godimento.

Sono sistemi che espandono il nostro universo sensibile.

Sono chi sono, voglio esserlo tutto, non voglio essere altro.

3 Chaos

lo mescolo tutto

Faccio parte di quella folta schiera di persone che sin da piccola è stata ripresa per il disordine della propria camera.

Nella mia famiglia la matematica è sempre stata fonte incontestabile di verità, quindi strategica-

mente, quando arrivavano i rimproveri, usavo Einstein per difendermi.

Se lui viveva nel caos, potevo farlo anch'io.

Da adolescente decisi di smettere di separare i vestiti invernali da quelli estivi, non ne vedevo l'utilità, mi piaceva tenerli tutti insieme, mescolati, sempre a disposizione.

Quando devo scrivere, il mio studio non ha nulla a che invidiare a quello di Francis Bacon, qualunque cosa è utile e importante, segno di un grande disegno, che, pagina dopo pagina, si svela.

Quindi tutto deve stare insieme, aperto e mescolato, su ogni superficie disponibile della stanza, pavimento compreso.

Così che le parole, nell'oscurità della notte, possano staccarsi dalle pagine e iniziare a rincorrersi per la stanza, creando tra loro simpatie e connessioni.

Affinché io, alla mattina, possa rimiscolarle nei miei fogli.

Mescolare, tenere insieme, lasciar fluire una cosa nell'altra, sperimentare nuovi incroci, abbinamenti, incontri, ibridazioni. Il pensiero dell'Uno mi è sempre stato stretto, a partire dalla sua O; nella

mia testa quell'uno, probabilmente, era già due.

Ho scelto di portare con me la filosofia perché è una delle poche discipline che ha saputo mescolarsi con tutto, tenendo insieme i più diversi ambiti: dall'astronomia alla magia, dalla religione alla scienza, dalla medicina all'astrologia.

Proprio per questo non potrà mai essere ordinata.

Tutto ciò che ordina, inevitabilmente separa, rinchiudendo ogni cosa nel suo piccolo cassetto.

Il Caos mi è sempre sembrato la soluzione più fertile per lavorare.

Per non amputare niente.

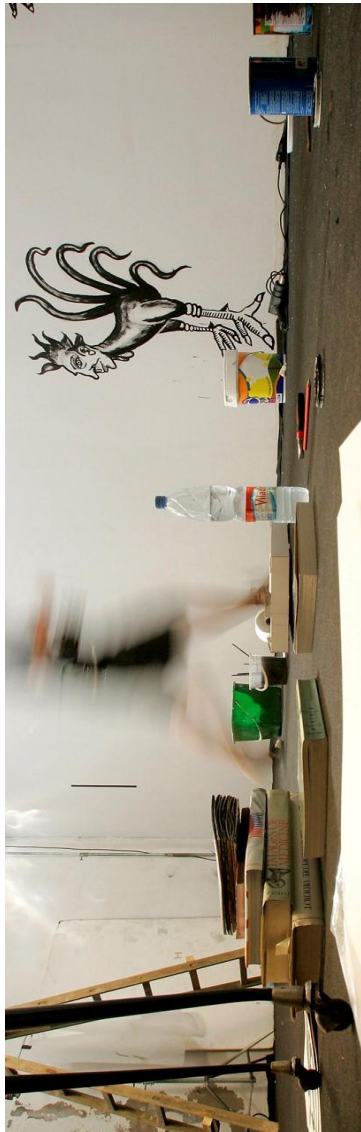
Quando entrai la prima volta nello studio di Marcel.Í mi sentii a casa: quasi nulla qui rimaneva rinchiuso in un cassetto.

Una moltitudine di materiali convivevano pacificamente insieme, senza alcuna distinzione di classe: libri, monitor, colori, computer, pennelli, cavi, matite, scatole di cartone, fotografie, quadri, attrezzi da lavoro.

Fogli dipinti, scritti, disegnati, ritagliati, stampati, accartocciati.

Non ero l'unica che aveva bisogno di tenere tutto a portata di mano, era sufficiente osservare la sua scrivania.





Tutto si muove ed è in continua rivoluzione, non si può mai prevedere cosa accadrà la prossima volta che varcherai la sua porta: un'intervista con la televisione, il set di un nuovo film, una lezione di laboratorio di Belle Arti, Marcel·lí completamente dipinto con una parrucca, teste giganti di cartapesta, macchine che suonano da sole.

I critici più volte hanno cercato di rinchiudere l'artista catalano in una disciplina-cassetto, per poterlo classificare e collocare, ma è un'operazione impossibile.

Performer, attore, illustratore, saltimbanco, street artist, fumettista,

artista multimediale, body artist, scultore, musicista, regista, pittore...

A volte mi chiedo quali siano le nuove frontiere da attraversare, le nuove sfide da compiere.

Solo seguendo il movimento della nebulosa caotica, che genera costantemente nuove collisioni, fusioni, interconnessioni tra la materia, è possibile apprezzare quello che l'artista stesso chiama Mundo Antúnez.

Per una Teoria del Chaos

Il termine Chaos, nel suo molteplice significato mitologico ed etimologico, coniuga l'idea dell'apertura con l'idea della voragine, nella quale, prima che il mondo fosse ordinato e separato, coesistevano tutti gli elementi.

Un Chaos, che è cavus, ha il vuoto dentro per fare spazio alla fuoriuscita di infinite Genesi.

Quello che si genera è un movimento trasformativo incessante, una nebulosa senza forma, che esiste

prima di qualunque dicotomia, da cui si originano cose che prima non erano.

Questa fertile fenditura abissale, immane, insondabile, mette in scacco l'umana capacità di scrutare e controllare l'orizzonte.

Il Chaos si può attraversare cedendo il controllo e l'orientamento, lasciandosi andare al movimento delle onde.

Il lavoro performativo di Marcel.Í Antúnez Roca, tenta di tracciare alcuni attimi del movimento di questa nebulosa, facendo oscillare la matita tra il processo metamorfico e quello distopico.

La sua scommessa estetica trasforma l'utopia, di cui i diari di viaggio dell'artista sono intrisi, in una realtà virtuale contagiosa.

Quello a cui assistiamo è la fusione di nuovi mondi possibili con la realizzazione di attori cyborg.

In questo scenario di confine, nutrito dal mito e dalla lingua materna, allo spettatore risulta impossibile esercitare qualunque forma di controllo sulle metamorfosi in atto.

Questa ricerca analizza come l'arte che incontra le nuove tecnologie, grazie alla sua capacità di ibridazione, sia in grado di farci accedere ad una dimensione trasformativa della realtà.

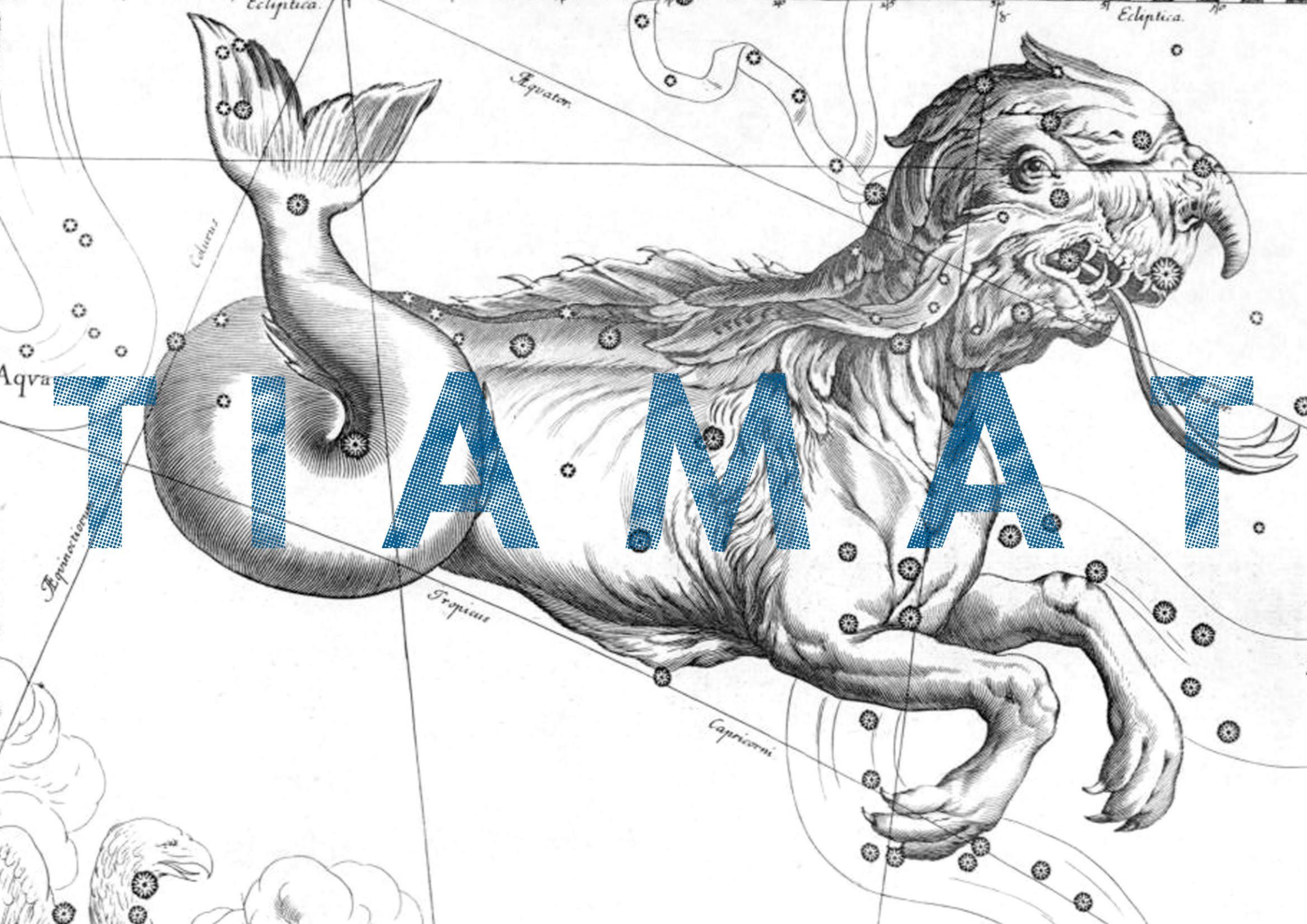
CHAOS

MARE

MADRE

TIAMAT





1

Tiamat

Origine

Il Chaos si colloca come origine in svariate cosmogonie, mitologie e religioni.

Uno dei miti più interessanti, perché anticipa e racchiude molte delle svariate forme che l' *Origine* prenderà nei secoli successivi, è sicuramente quello mesopotamico, racchiuso nel poema *Enuma Elish*, sette tavole di 150 versi ognuna, incise all'incirca nel XII secolo A.C. in alfabeto accadico.

Grazie a queste pietre ogni cosa trova il proprio posto, il regno del Caos ter-

mina e le tracce di un potere femminile ab origine, libero e indomito, vengono affondate nel mare.

La civiltà babilonese nutriva un grandissimo interesse per il cielo, sia a livello scientifico che religioso, aveva raggiunto eccezionali livelli di conoscenza astronomica e contemporaneamente astrologica.

Per questo motivo l'Enuma Elish è un poema dove divinità, pianeti, stelle e costellazioni prendono vita e indicano non solo il passato ma anche il futuro.

Ogni inizio del nuovo anno, corrispondente all'inizio della primavera, durante il quarto giorno dell'Akitu, la

più importante festa tradizionale babilonese; il šešgallu, il grande sacerdote, recitava nel tempio, probabilmente cantando, il poema sacro, dall'inizio alla fine.

Lo scopo era quello di celebrare il sommo dio nazionale Marduk, infatti una delle tavole del poema innalza le lodi dei suoi 50 nomi, e di propiziare il nuovo anno, attraverso la rievocazione della grande battaglia per la fondazione del cosmo.

Marduk uccidendo e tagliando a metà il corpo del mostro marino Tiamat, signora del Caos e *madre di tutti loro*¹, crea cielo e terra.

¹ Vedi il quarto verso della prima tavola.

Affinché il nuovo anno possa essere illuminato dalla luce dell'ordine dell'inizio, il corpo di Tiamat si deve ricomporre, cosicché terra e cielo possano essere inghiottite dalle acque primordiali, affogando ogni creatura.

Il rituale riporta in vita Tiamat perché Marduk possa vincerla ancora una volta, smembrarla e rifondare il Mondo, nuovamente a salvo dalla minaccia delle tenebre.

Il rituale riavvolge quindi la storia al suo punto zero, e ritorna alla dimensione iniziale del Caos, quando Apsu

e Tiamat mescolavano pacificamente le loro acque.

Come scrive Mircea Eliade, *poiché il Nuovo Anno è una riattualizzazione della cosmogonia, è necessario ricominciare da principio, restaurare cioè il Tempo primordiale (...) nell'ultimo giorno dell'anno l'Universo si dissolveva nelle Acque primordiali. Il mostro marino Tiamat, simbolo delle tenebre, dell'amorfo, del non rivelato, risuscitava e ritornava a minacciare.*


Il Mondo esistito per intero anno scompariva veramente. Risorto Tiamat, il Cosmo ne era annullato, e Marduk era obbligato a ricrearlo,

dopo aver nuovamente abbattuto il Mostro.

Questa regressione periodica del mondo in una modalità caotica significava che tutti i "peccati" dell'anno, tutto ciò che il Tempo aveva insozzato e depauperato era annientato nel senso fisico della parola. Partecipando simbolicamente all'annientamento e alla ricreazione del Mondo, anche l'uomo veniva ricreato; rinasceva perché iniziava una nuova vita².

Le prime nove linee della prima tavoletta descrivono e inaugurano il punto zero, l'inizio di ogni cosa, dove l'ordine non aveva ancora vinto, perché ancora non era nato, dove luce non era stata fatta e i principi si trovavano mescolati nella loro dimensione elementale.

² Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1984, pag.53,54.



ENUMA ELISH

1. E-nu-ma e-liš la na-bu-ú šâ-ma-mu
2. šap-liš am-ma-tum šu-ma la zak-rat
3. ZUAB ma reš-tu-ú za-ru-šu-un
4. mu-um-mu ti-amat mu-al-li-da-at gim-ri-šú-un
5. A-MEŠ-šú-nu iš-te-niš i-ḫi-qu-ú-šú-un
6. gi-pa-ra la ki-is-su-ru su-sa-a la še-'u-ú
7. e-nu-ma DINGIR-DINGIR la šu-pu-u ma-na-ma
8. šu-ma la zuk-ku-ru ši-ma-tú la ši-na-ma
9. ib-ba-nu-ú-ma DINGIR-DINGIR qê-reb-šú-un¹

1. E-nu-ma e-liš la na-bu-ú ša-ma-mu
2. šap-li-iš am-ma-tum šu-ma la zak-rat
3. Apsû-ma riš-tu-ú za-ru-šu-un
4. mu-um-mu Ti-amat mu-al-li-da-at gim-ri-šu-un
5. meš-šu-nu iš-te-niš i-ḫi-qu-ú-ma
6. gi-pa-ra la ki-iṣ-ṣu-ra ṣu-ṣa-a la s-'
7. e-nu-ma ilâni la šu-pu-u ma-na-ma
8. šu-ma la zuk-ku-ru ši-ma-tú la ši-ma
9. íb-ba-nu-ú-ma ilâni ki-rib ša-ma-mi²

¹ Enuma Elish, Tavola I, vv. 1-9

https://it.wikipedia.org/wiki/En%C3%BBma_Eli%C5%A1

- 1 Quando (enu) in alto (eliš) il Cielo non aveva ancora un nome,
- 2 E la Terra, in basso, non era ancora stata chiamata con il suo nome,
- 3 Nulla esisteva eccetto Apsû, l'antico, il loro creatore,
- 4 E la creatrice-Tiāmat, la madre di loro tutti,
- 5 Le loro acque si mescolarono insieme
- 6 E i prati non erano ancora formati, né i canneti esistevano;
- 7 Quando nessuno degli Dei era ancora manifesto.
- 8 Nessuno aveva un nome e i loro destini erano incerti.
- 9 Allora, in mezzo a loro, presero forma gli Dei.

- 1 Quando in alto, il cielo non era stato ancora nominato,
- 2 ed in basso, la terra non era stata menzionata per nome,
- 3 nulla esisteva, eccetto Apsû, l'antico, il loro creatore,
- 4 ed il caos, Tiamat dal quale tutto è stato generato.
- 5 Le acque erano agitate in un unico insieme,
- 6 ed i pascoli non erano ancora formati, né i canneti erano distinguibili.
- 7 Quando nessun astro era ancora visibile,
- 8 nessuno aveva un nome, quando i destini non erano ancora stati stabiliti,
- 9 quindi gli astri sono stati resi visibili in mezzo del cielo.

² Enuma Elish, Tavola I, vv. 1-9

<http://www.lavia.org/italiano/archivio/EnumaElishit.html>

1. At a time when above the heaven was not named,
2. (And) beneath the earth had no existence,
3. The abyss was first their generator;
4. Mummu Tiamat was the bringer forth of them all;
5. Their waters together were embosomed.
6. (When) corn(?) was not gathered nor (even) a field seen;
7. When none of the gods had been produced,
8. Nor had existence, nor fixed destiny.
9. The (great) gods were created³

³ George Aaron Barton, Tiamat, Harvard University, Art I (1890), pag. 4

1. Quando in alto il cielo non aveva ancora un nome,
2. ed in basso la terra ancora non esisteva,
3. Apsu, l'abisso, il loro progenitore
4. e Mummu Tiamat, che procreò tutti loro,
5. mescolavano insieme le loro acque,
6. quando i banchi di canne non erano ancora stati annodati, né i canneti erano emersi;
7. quando ancora nessun dio si era manifestato,
8. né i loro nomi pronunziati, né i destini stabiliti,
9. in Apsu-Tiamat, i primi dei furono creati⁴.

⁴ Questa è una mia interpretazione delle prime 9 righe della prima tavola dell'Enuma Elish, alla luce delle svariate letture di testi e traduzioni che riguardano le sette tavole babilonesi.

Nell'Universo Babilonese tutto è governato dal due, da una corrispondenza costante tra cielo e terra, quindi non sorprende che anche L'Enuma Elish sia in sé doppio.

Come un'onda che va e viene, bagnando la sabbia differentemente ogni volta, l'antico poema si dispiega secondo un sinuoso e raffinato inannellarsi di distici, dove il secondo verso di ogni duetto prosegue la trama della narrazione, mentre rinforza, amplifica e conferma il significato del primo emistichio.

Immagino un canto proteso nell'intento di abbracciare il proprio eco, che sempre risponde e lo segue fedelmente, passo dopo passo, per

soccorrerlo, illuminando tutti i colori delle sue parole.

Permettendo a chi è in ascolto di coglierne le infinite sfumature, nascoste sotto ogni strascico, dentro ogni prolungamento dell'onda sonora.

Nel primo distico si riconferma la simmetria e il vincolo indissolubile tra cielo e terra, prima di ogni tempo, sin dalla loro assenza.

Questi due versi preannunciano che saranno creati simultaneamente, come se uno non potesse prendere forma senza l'altro, suggerendo quindi che facciano parte della stessa materia viva. Che nell'avanzare del poema scopriremo essere il corpo di Tiamat. Importante sottolineare che

avere nome ed esistere sono *qui* la stessa cosa, nominare e dare la vita sono un tutt'uno; risulta evidente che la parola creatrice del Dio della Genesi trovi la sua origine nelle acque dell'Enuma Elish.

Per questa ragione, nella mia composizione ho scelto di segnalare questa relazione, tra nome ed esistenza, esplicitandola e privilegiando la traduzione di George Aaron Barton.

Nel secondo distico compaiono maestosi Apsu e Tiamat, principio maschile e principio femminile, acque dolci dell'abisso e acque salate della superficie, padre e madre, progenitore e procreatrice di tutti loro.

Alto e basso del primo distico tornano rovesciati nel terzo e quarto verso; Apsu evoca l'abisso, il limite massimo del basso, mentre Tiamat la superficie del mare, il movimento è sempre verticale, ma mentre nel primo duetto il nostro sguardo si sposta dall'alto del cielo verso il basso della terra, nel secondo duetto è l'esatto opposto, le acque dolci sgorgano dall'abisso verso l'alto, come delle sorgenti, per creare dei fiumi che sfoceranno inevitabilmente verso il mare.

La perfetta simmetria parte dall'alto per farvi ritorno dopo 4 passi.

Grazie a questi due principi elementali, risulta evidente l'assoluta importanza della differenza sessuale nella civiltà babilonese, essendo riportata come fondante persino prima dell'esistenza del cosmo e della riproduzione sessuale.

Nelle linee tre e quattro della mia traduzione, ho scelto di differenziare progenitore da procreatrice, perché mentre il primo termine prevede dare origine ad una stirpe, esserne capostipite e antenato, il secondo termine prevede l'atto del partorire, il generare dalla propria materia, proprio ed unico della Dea marina.

In questo modo ho voluto segnalare anche nelle azioni creative dell'inizio

di Apsu e Tiamat, sia la componente di differenza sessuale, sia l'impossibilità di una creazione ex-nihilo, come invece verrà successivamente teorizzata nella Bibbia.

Nell'Enuma Elish non vi è traccia alcuna di una creazione dal nulla, ogni cosa proviene da una massa di materia primordiale liquida e viene generata nelle acque di Tiamat.

Apsu, in sumerico Abzu, da Ab = acqua e Zu = profondo, era considerato l'oceano abissale sotterraneo da cui provenivano tutte le fonti di acqua dolce: pozzi, laghi, sorgenti, fiumi.

Il nome Tiāmat, riportabile al greco Thallassa = Mare, è la forma espansa della parola tâmtu, termine assiro che

significa mare declinato al vocativo, quindi la sua nominazione ne implica l'invocazione.

Non è possibile nominarla senza chiamarla a presenza e quindi entrare in relazione con lei.

Dal momento che questa Dea attraverso le parole sa compiere incantesimi, trovo interessante che il suo nome metta immediatamente in gioco la fede e la capacità magica di chi recita l'Enuma Elish, da cui è deducibile che potesse farlo solo un iniziato.

In effetti sembra che questo compito spettasse esclusivamente al sommo sacerdote.

Il nome Tiamat è già rituale di evocazione, ancor prima dell'Enuma Elish.

Accanto al suo nome ho lasciato la parola Mummu, senza tradurla, poiché sino ad ora non ho trovato nessuna ipotesi convincente, rispetto il suo significato.

Alcuni traducono questo termine con la parola madre, pensando ad un errore di trascrizione della parola sumera Nammu, la dea della creazione, la dea madre delle acque della fertilità.

Altre traduzioni considerano Mummu come un'altra divinità, primo figlio di Apsu e Tiamat, probabilmente Mercurio; ipotesi che a mio avviso non

avrebbe molto senso perché romperebbe la perfetta simmetria architettonica del due, introducendo un terzo elemento dissonante.

Altre interpretazioni credono abbia a che fare con una qualità dell'acqua data dall'incontro dei due elementi fluidi, dolce e salato, le ipotesi sono una sottile nebbia o lo scroscio della pioggia.

L'incontro tra Apsu e Tiamat avviene solo nel quinto verso, quindi ritengo che la quarta linea abbia a che vedere esclusivamente con Tiamat, con la sua presentazione ed evocazione allo stesso tempo, da cui mi sembra più probabile che Mummu sia, in questo

caso¹, un aggettivo della Dea, che probabilmente caratterizzi le sue acque.

Mi piacerebbe pensare che Mummu abbia a che fare con il concetto greco di Chaos, e sottolinei come le acque del mare siano eccedenti, insondabili alla vista perché tenebrose, prive di luce, sfuggenti quindi all'ordine e alla stasi della forma.

Acque di vita e morte, dove può essere generata o non generata la forma simultaneamente all'informe, all'anomalia, al mostruoso.

¹ Più avanti nel testo Mummu si presenterà con un'altra funzione ed un altro significato, come

Nella quinta linea assistiamo all'incontro tra Apsu e Tiamat, scopriamo che non sono concepiti come separati, probabilmente non lo sono mai stati, esistere e toccarsi sembra essere per loro inevitabile; per questo nella mia traduzione ho utilizzato il verbo mescolare al passato.

Anche in questo caso ci troviamo in una situazione in cui una scelta non è possibile, come nel vincolo indissolubile tra cielo e terra, Apsu non può che mescolarsi in Tiamat, il flusso non può essere fermato e la direzione non

consigliere di Apsu. Non mi riesce difficile pensare che, a seconda del contesto, alcune parole possano rappresentare delle personificazioni,

può essere cambiata, dal basso verso l'alto.

Inoltre il luogo dove l'incontro avviene può essere solo il mare, non vi è generazione possibile nell'abisso delle acque dolci, la mescolanza avviene nella fertile ampiezza orizzontale della superficie ed è quindi praticabile solo nel mare, in Tiamat, poiché come recita la quarta linea è dalla Dea che tutto viene generato.

Alcune studiose, tra cui Harriet Crawford, collocano questo fenomeno della mescolanza dei liquidi, nel Golfo

oppure possano essere aggettivi o qualità, rimanendo fedeli al proprio significato letterale.

Persico centrale; qui le acque dolci provenienti dalle fonti acquifere araboliche, si mescolano ripetutamente con i flutti del mare; inoltre data la differenza di densità tra le acque salate e le acque dolci, è possibile vedere ad occhio nudo la netta separazione tra le due, nel loro incontrarsi². A conferma di questa lettura geografica, è importante esplicitare che le acque della Dea possono contenere ed accogliere le acque dolci di Apsu, senza smettere di rimanere salate, senza perdere la propria qualità essenziale.

² <https://it.wikipedia.org/wiki/Ti%C4%81mat>

Il poema ci parla quindi di un femminile che può mescolarsi ed accogliere il maschile nella sua differenza, senza eliminarla, senza perdersi e eventualmente, riuscendo a rendendo fertile questo incontro.

Ho utilizzato la parola fertile perché ritengo che questo mescolare sia pre-gno di possibilità sin dall'inizio, però non produca figli sino alla linea nove. Non si dà immediatamente alla coppia una progenie, vi è quindi un primum, come accade nella vita umana, in cui la coppia sceglie di mescolarsi senza generare, senza una finalità produttiva.

Questo momento, che potrebbe essere eterno, sottrae Apsu e Tiamat da un'interpretazione istantaneamente edipica, trattamento tipicamente riservato ai miti.

Il Caos precede Edipo; c'è un lasso di tempo, uno scarto ineliminabile, che permette al Due di segnare la propria distanza dal Tre, per non esserne risucchiato, né ingabbiato.

Ancora una volta è il due il numero che governa a Babilonia.

Conseguentemente, mi sento di affermare che Tiamat possa essere madre da sempre, ma non lo sia da sempre.

È possibile immaginare un inizio in cui Tiamat non ha madre e non è madre, ma porti la maternità solo virtualmente dentro di sé?

Questo passaggio è importante, perché la maggior parte del pensiero contemporaneo che valorizza la differenza sessuale, e non solo, rischia costantemente di schiacciare il materno sul femminile, senza respiro.

Ancora una volta tenere il due e non l'uno credo sia la soluzione.

Le traduzioni che ho incontrato del sesto distico non mi sembravano convincenti, sembravano due cose identiche ripetute, come se il canto fosse diventato sordo e avesse perso il suo eco.

Così sono andata a ricercare che utilizzo facessero i Babilonesi delle canne e se avesse alcun senso raggrupparle. Ho scoperto che i canneti erano la materia prima per costruire, in particolar modo annodando le canne tra loro, era possibile costruire non solo le case, ma anche, soprattutto, le barche.

Alla luce di queste riflessioni ho tradotto, *quando i banchi di canne non erano ancora stati annodati, né i canneti erano emersi*, dove emergere indica il fatto che la terra ancora non esista, mentre che i banchi di canne ancora non siano stati annodati, in-

dica che non esistono ancora gli esseri umani, con le loro case e le loro barche, intenti a colonizzare il cosmo. Le barche implicano un desiderio di attraversamento delle acque, di spingersi verso una conoscenza e un dominio che all'umano non è concesso; chi controlla le acque è sempre divino, la parabola di Gesù che cammina su di loro, lo ribadisce.

Forse questo annodare le canne, dichiara già un preciso desiderio dell'uomo di controllare l'origine, di non accettare la propria limitatezza, di riuscire a dominare il mare, pescare nella sua fertilità e farlo proprio.

A questo periodo corrisponde l'assenza di altre divinità all'infuori di Apsu e Tiamat.

L'eterno, fuori dallo spazio e dal tempo, è un flusso armonioso, mosso da due principi, uno maschile ed uno femminile, che si mescolano tra loro senza confondersi

L'emistichio 8 lega il nome al destino, lascia intendere che i destini vengano fissati al momento della nascita e che il simbolico inanelli dentro di sé tutta la linea temporale: presente, passato e futuro.

Anche qui la scelta scompare, il nostro destino è già inciso nell'alfabeto cuneiforme dell'Enuma Elish.

La linea nove porta a conclusione questo inizio con la vita, la vita che si crea dall'incontro della materia all'interno della materia stessa, come accade nell'utero di una donna, le fertili acque finalmente generano; quanto tempo possa essere passato tra il loro mescolarsi e la nascita dei primi dei-astri, non è dato a sapersi, però si può tranquillamente presupporre miliardi di anni.

2

Mare e Madre

MAR & M.A.R

Pere Salabert, nel suo libro su Marcel·lí Antúnez Roca, costruisce una mitologia onirica dell'artista e dedica un capitolo a quello che lui definisce *mare dell'immaginazione*³. Nonostante non desideri spingermi nella sua analisi, trovo interessante l'intuizione che la sostiene, che ha a che fare con l'insistere della parola

mare nel nome dell'artista.

Mar in Marcel·lí e M.A.R nelle iniziali.

Un doppio mare, due emme, quattro onde.

Ci troviamo nuovamente di fronte ad un distico, in cui si rinforza l'importanza del mare e dell'elemento acquatico dell'Origine? Ho pensato che, in un certo qual modo, il movimento della vita e della carriera dell'artista catalano, segua l'acqua e ricordi l'inevitabile scorrere di Apsu verso Tiamat.

Dall'antico mulino ad acqua della famiglia Roca, allo stagno pieno di

³ Pere Salabert, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida*.

Marcel·lí Antúnez: cara y controcara. Murcia, CENDEAC, 2009, Pag.171

rane degli Antúnez, nella piccola e medioevale Moya, luogo di partenza dell'eroe di Afasia e rifugio creativo dell'artista.

Un impetuoso e primitivo scrosciare d'acque dolci che si tuffano nel mare della grande metropoli, Barcelona, che renderà famosa la Fura dels Baus, segnando l'inizio della carriera di Marcel·lí Antúnez nello scenario internazionale.

Dalle acque dolci alle acque salate, in un movimento continuo di apertura, di ricerca e sperimentazione che non conosce limiti.

Dal primitivo al tecnologico, dalla carne al cyborg, dagli antichi rituali agli esoscheletri, tutto coesiste

armoniosamente nella virtualità fluida del mare del Caos.



MARIA ROCA SALLAS

Vaig néixer d'uns pares que per mi eren modèlics.

He tingut uns germans que han sigut els amics del meu cor.

Va començar la guerra desastrosa quan jo feia els 11 anys. Fou una experiència inexplicable, dolorosa i inoblidable que em marcà la vida.

Anés on em toqués viure procuraria portar-hi amor, pau i perdó. La vida és plena d'entrebancs però també podem aplanar-los.

La fe ens diu que passarem a millor vida on hi trobarem els éssers estimats. Allà us espero joiosament.

Maria Roca



Maria Roca Sallas

Vda. de Llogari Antúnez

Moià, 17 abril 2015

Nací de unos padres que para mi fueron modélicos

He tenido unos hermanos que han sido los amigos de mi corazón.

Empezó la desastrosa guerra cuando yo tenia 11 años. Fue una experiencia inexplicable, dolorosa e inolvidable que me marco de por vida.

Fuera donde me tocasse vivir pocuraria llevar amor, paz y perdón.

La vida esta llena de tropiezos pero también podemos allanarlos.

La fe nos dice que pasaremos a mejor vida donde encontraremos a los seres amados. Ahí os espero felizmente.

Nacqui da dei genitori che per me furono dei modelli.

Ho avuto dei fratelli che sono stati i miei amici del mio cuore.

La disastrosa guerra iniziò quando avevo 11 anni. Fu un'esperienza inspiegabile, dolorosa ed indimenticabile, che mi segnò per tutta la vita. Ovunque dovessi vivere cercai di portare amore, pace e perdono. La vita è piena di ostacoli però abbiamo anche la possibilità di appianarli. La fede ci dice che passeremo a miglior vita, dove rincontreremo i nostri cari. Lì vi aspetto felicemente.

La maggior parte dei critici si sono sempre concentrati sulla linea paterna di Marcel·lí Antúnez, quella più vistosa, eccedente, violenta, dionisiaca.

Quella sicuramente più legata alle Azioni degli anni '80, l'epoca della Trilogia della Fura Dels Baus.

La ricchezza, l'abbondanza, i viaggi, la macelleria, la carne, il sacrificio degli animali, l'aggressività, la vena di follia, l'esuberanza, la musica, le danze.

Sicuramente queste componenti della famiglia Antúnez sono immediatamente palpabili nelle performances dell'artista catalano; essendo le più provocatorie sono

anche quelle che colpiscono per prime, a causa dello scalpore che generano.

Non ho mai avuto la possibilità di conoscere Maria Roca, l'ho sempre vista unicamente attraverso uno schermo, all'inizio del Dibuixant.

Mi sono bastate poche delle sue parole, il suo smisurato orgoglio per i suoi figli, per capire immediatamente quanto la sua guida, il suo amore per la cultura ed il suo sostegno, fossero fondamentali per il percorso umano ed artistico di Marcel·lí.

Anno dopo anno ho cercato di capire quanto l'Universo della madre abbia influito nel "mondo del Dibuixant", e dopo tutto questo tempo la risposta

che mi sono data è completamente.

Non è un caso che il testo fondamentale, riferimento assoluto del percorso dell'artista catalano, scritto con le proprie mani; testo in cui egli dichiara che chiunque voglia sapere come ha pensato e fatto le cose, lì troverà la risposta, sia amorevolmente dedicato alla memoria della madre, Maria Roca Sallas.

Ho scelto di estrapolare, unire e trascrivere i racconti legati alla madre, di varie interviste fatte a Marcel·lí, tra il 2002 e il 2004, perché l'acqua del suo mulino possa tornare ancora una volta a scorrere e segnare il sentiero.

Mia madre rappresenta l'elemento tellurico, la nota dominante, di tutta la mia vita, per questo nel film inizio da lei, dalle sue parole, per raccontare la mia storia. Lei è un personaggio abbastanza particolare, ebbe la fortuna di vivere una situazione magica quando aveva 8 anni; viveva in un luogo abbastanza lontano, a nove chilometri dal paese, in un mulino d'acqua che era della sua famiglia. Durante la guerra civile molti mulini vennero chiusi, quindi il loro divenne un luogo con moltissimo lavoro e giro di gente, a causa appunto della chiusura degli altri. Così accadde che all'improvviso

un mulino sperduto ed isolato si trasformò in un luogo completamente diverso, in cui era costante una vera e propria esplosione di attività. Tra tutti i personaggi che passarono dal mulino in quell'epoca, un giorno si presentò un sacerdote, per rifugiarsi lì a causa della repressione violenta che la sinistra stava subendo. Era un uomo molto speciale, si chiamava Padre Sagraera, aveva una cultura ellenistica molto ampia, iniziò ad insegnare a mia madre a 8 anni il greco, veniva considerato come un filosofo, citava spesso Aristotele e Platone. Quindi mia madre fino ai 12 anni riuscì a ricevere degli impulsi culturali

veramente stimolanti. Anche per questo motivo mia madre amava studiare e così diventò maestra; però poi scoprì che non le piacevano i bambini e che quindi l'insegnamento non le interessava più. dalla sua famiglia d'origine, che era apollinea, religiosa e profondamente semplice nella propria povertà; la famiglia di mio padre era l'esatto opposto, la violenza, l'eccesso

Alfabeto

Arte e lingua materna formano un altro distico.

La prima non sembra essere possibile senza il prezioso sostegno dell'altra.

Impariamo a parlare, giocando, inventando suoni, ripetendo e ascoltando le ninne nanne, prima di conoscere le regole e la grammatica.

⁴ Cfr. Chiara Zamboni, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*, Napoli, Liguori Editore, 2001, pag.4

⁵ Chiara Zamboni in, (a cura di) THÜNE, Eva-

Le parole emergono dall'invisibile mare amniotico del Chaos e non dall'ordine della luce delle definizioni scritte sui libri di scuola.

Impariamo a parlare, ad avere fiducia della segreta corrispondenza⁴ tra le parole e le cose, insieme al latte, grazie a nostra madre.

Come scrive Chiara Zamboni:
"La lingua materna è lingua viva, sostenuta dalla fiducia nelle parole e in chi ce le ha insegnate. È amore per il linguaggio; il sentirci a nostro agio

Maria, *All'inizio di tutto la Lingua Materna*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998, pag.113

parlando. È un modo sorgivo di stare in rapporto al parlare. Lingua materna è ricchezza di tutti⁵."

Vi è una sostanza corporea nella lingua materna che è ineliminabile, sua fonte e ricchezza, riavvicinabile in età adulta attraverso la via artistica⁶.

La lingua della madre di Marcel.Ií è la lingua della poesia, della filosofia, dell'acqua mescolata con il grano, del rituale dei campi ma prima di tutto dell'amore, della cura che cerca di ri-marginare le ferite della guerra.

⁶ Cfr. Luisa Muraro, in, (a cura di) THÜNE, Eva-Maria, *All'inizio di tutto la Lingua Materna*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998, pag.50

Il suo ultimo desiderio di non lasciare il silenzio dopo la sua morte ma, al contrario, di scrivere il proprio epitaffio, mostra ancora una volta questa dimensione amorosa della lingua che sa trasformarsi, in quel felicemente, in un abbraccio che rilancia l'incontro.

Per tutte queste ragioni non mi sorprende la grande libertà di sperimentazione che Marcel·lí Antúnez riesce a prendersi, rimanendo fedele ad una lingua liquida che sa tenere insieme reale e immaginario, visibile e invisibile, gioco e realtà, ironia e provocazione.

Rimanere in rapporto vivo con la lingua permette di uscire dalla grammatica ed inventare mondi di parole, che

sappiano restituire il senso di ciò che stiamo vivendo.

Negli anni l'artista catalano è riuscito ad inventare un mondo dove le favole e i racconti hanno trovato non solo le immagini, ma anche la carne e le parole.

Se il mondo Antúnez nutre un Bestiario il mondo Roca irriga un Alfabeto, che come una bussola, permette di navigare nel mare agitato dell'artista catalano.

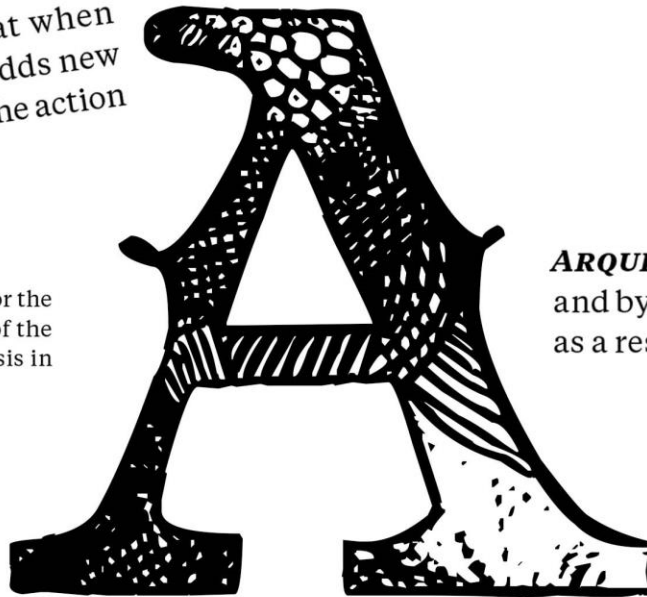
ACCIONS. Action, 1984. A work by La Fura dels Baus divided into seven parts - Mira, Homes de Fang, Fakirs, Home Blanc, Bips, Cordes and Lona - which uses perishable materials such as paint and which takes place among the audience. A collective creation that is the company's first international success. Premiered in a disused space on the Avinguda de les Drassanes in Barcelona in May 1984.

ADN ESPRAI. DNA Spray. A spray that when applied to a living organism alters or adds new sequences to its genome. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

AFALUD. Video game, 2000. Interactive for the Internet arising from the transcription of the scenes Bassa, Travel, Batalla and Hipnosis in the action *Afàsia*.

AFÀSIA. Interactive action, 1998. Interactive narrative staged without words, inspired by Homer's *Odyssey* with a *dreskeleton*, a large screen and four *soundbots*.

AGAR. Bioinstallation, 1999. It includes three biotempometries which show sets of microbes with no need for a microscope. One: four aquariums with green dye for the growth of a crop of cyanobacteria. Two: the transformation of a culture from Petri dishes with six coloured fungi. And three: constant transformation of the ecosystems in two Vinogradskij columns.



ARQUISEXURA. Architectures of sexual forms, and by extension, their models. A word created as a result of *Membrana PDL*, 2006.

ARBRE PARADÍS. A transgenic plant capable of producing different fruits in a single strain, such as oranges, bananas, apples and papayas. Described in the action *Protomembrana* in 2006.

ARTCAGARRO. Artist's books, 1985-1992. A series of booklets of various sizes and techniques.

AUTOMÀTICS. Sound robots, 1985. Six sound robots: Jazz, Folclórica, Jevi, Procesionaria, Bomb-ero and Marea. Created and built with Jordi Arús for the action *Suz/o/Suz* by La Fura dels Baus. They were also used for the exhibition in the Spanish Theatre Marquee in Madrid in 1988.

ALFABETO. Audioinstallation, 1999. It consists of a cylindrical trunk that has several touch sensors that activate the onomatopoeia of pain, pleasure, laughter and tears. Displayed for the first time at the exhibition "Epifania".



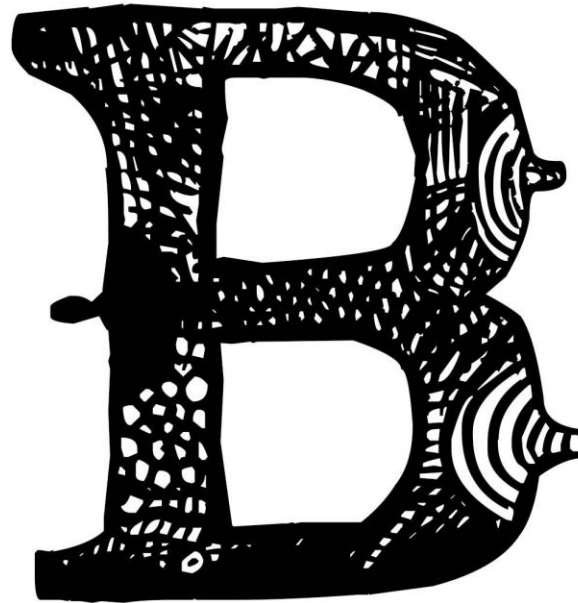
Accions - Agar - Alfabeto



Afasia - **A**utomatic - **B**ola sabrosa

BIOBOT. A robot incorporating biological features and living beings and standard mechanical elements.

BOXCAM. An interface in the form of a box with an elliptical opening the size of a face used to capture users' faces and apply them to the characters on the screen. Used for the first time in 2004 for the installation *Tàntal* and later in *Metamembrana*.



BUTÒPOLIS. A molecular superprinter able to construct buildings, connected to an architect's Neurocasc. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

BIOTEMPOMETRIA. A type of installation that reflects the changing process of biological substances. Examples: *Rinodigestió*, *Agar* and *Metzina* [Poison].

BODYBOT. See *muskeleton*.

BIOMECABOT. A robot including biological features, such as magnetostatic bacteria and elements of classical mechanics. The vitalizer is the example described in the action *Transpèrmia* in 2004.

BOLA SABOROSA. A haptic device that consists of a small ball that emits chemical molecules and sends taste information to the taste buds of the

tongue. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

CAPRICHIO. Interactive installation, 1999. A large screen and three anthropomorphic interfaces called Unpeu, Dospeus and Trespeus, sensitive to touch and voice. Each interface activates ten animations of teratological characters.

CAPS ARRENCATS. Carnefície, 1993. Five sculptures of human heads. Montserrat, Pere, Carles, José María and Joana, reconstructed with pig's faces. Presented for the first time at the exhibition "La vida sin amor no tiene sentido" at the Sala Montcada in Barcelona in June 1993.

COTRONE. Action, 2010. An interactive show based on Luigi Pirandello's posthumous play *The giants of the mountain* performed by Alessandro Lombardo and Ettore Scarpa, and produced and premiered in Turin, Italy.



"CONCÈNTRICA" [CONCENTRIC]. Exhibition, 2000. Title of the retrospective, which among other works, included *JoAn*, the works in "Epifania", those from "La vida sin amor no tiene sentido", a selection of *Artcagarro* books and around fifty drawings, facsimiles of work books and three documentary films from *Epizoo*, *Satèl·lits Obscens* and *Afàsia*. Mexico City. Presented in late 2000 at the Museum of the University of Alicante and in February at exhibition spaces in Girona.

CHARRO BIZARRO. Film script, 1994. Script and storyboard written in collaboration with Jorge Tamatz Juanes and José Antonio López Pastor in Mexico City.

CARNEFÍCIE [CARNIFACE]. The name given to the sculptures in which the main material used is meat. Examples: *Caps arrencats*, *Pomes d'amor* and *Metzina*.

CONTEXTUAL. A protocol that defines one of the three types of interactive organization used in Systematurgy. It includes interaction with situations programmed beforehand, each of which develops a specific behaviour by the medium. For example, interaction with different variations of the songs by the *vudubots*.



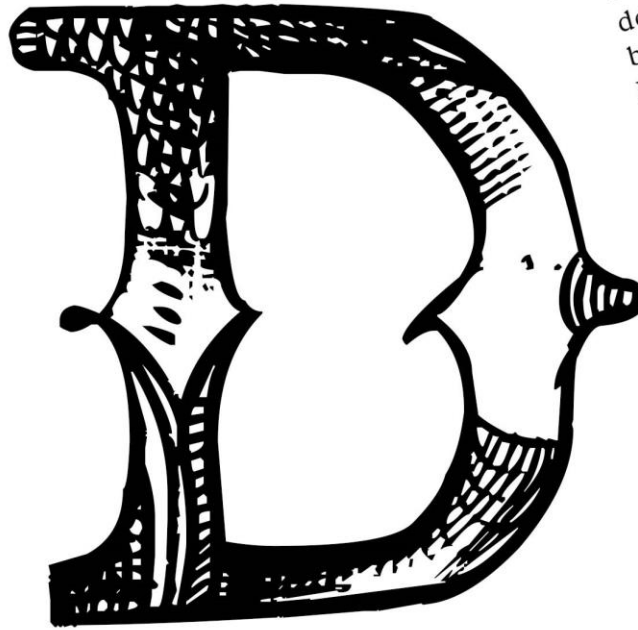
Caps arrencats - C. C. Cotrone - Carniface

DRESKELETON. Exoskeletal body interface. There are three prototypes of *dreskeleton*: *Af-àsia*, *Pol dreskeleton* and the *Joydreske*.

DANSA BIOELECTRICA. *Bioelectricdance*. An immediate choreography for dancers with the web-muscle connected to the choreographer's Neurocase. Described in the action *Transpèrnia* in 2004.

DURAMÀTER. Film script, 2010. A screenplay written in collaboration with Pere Vilà Barceló, which led to a workbook with the same title self-published in April 2010.

DIBUIXANT, EL. Documentary film, 2005. A documentary film about my artistic career between 1979 and 2005, co-directed with Miguel Rubio.



DÈDAL. Microactions in zero gravity, 2003. A project in which *Rèquiem*, the *dreskeleton* in *Pol* and a *softbot* worked in zero gravity thanks to parabolic flights on 10 and 11 April 2003 in Star City, Russia.

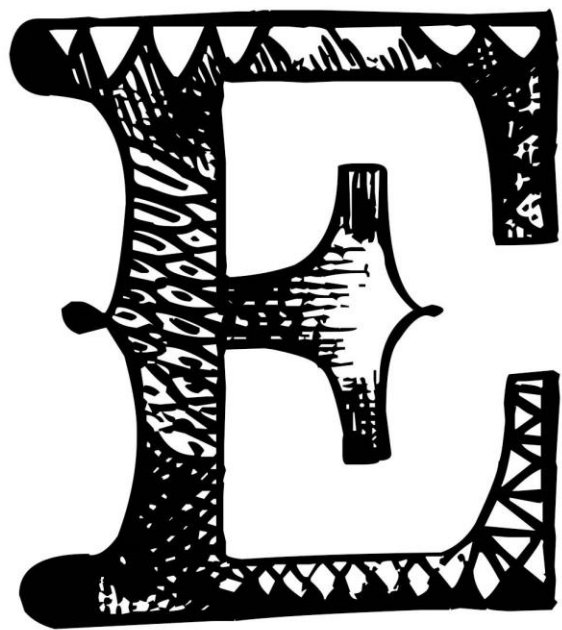
DMDEUROPA. Installation, 2007. Three sensor mats enable the user to control three films that show the transformation of a mural in black and white painted over a week. Presented at the exhibition "Interattività furiosa."



EPIDÈRMIA. Interactive installation, 2008. An interactive installation resulting from the eponymous scene in *Protomembrana* and presented for the first time at the exhibition “Outras peles.”

Error Genético. Music group, 1981-1983. An experimental music group founded with Mireia Tejero, with the members Gat Castaño, Paloma Loring and later, Roger Blavia and Josep Casas. Its manifesto advocates experimenting with animals, the physically and mentally disabled, and noise.

EPIZOO. Interactive action, 1994. A cross between an installation and an action in which the viewer can use a mouse and graphic interface to control the body of Marcel·lí, who wears a *muskeleton*.



“EPIFANIA”. Exhibition, 1999. Title of the exhibition presented at the Fundación Telefónica in Madrid in September, October and November 1999. It included and presented the installations *Capricho*, *Alfabeto*, *Rèquiem* and *Agar*, as well as the audiovisual installation *Apéndices* [Appendices].

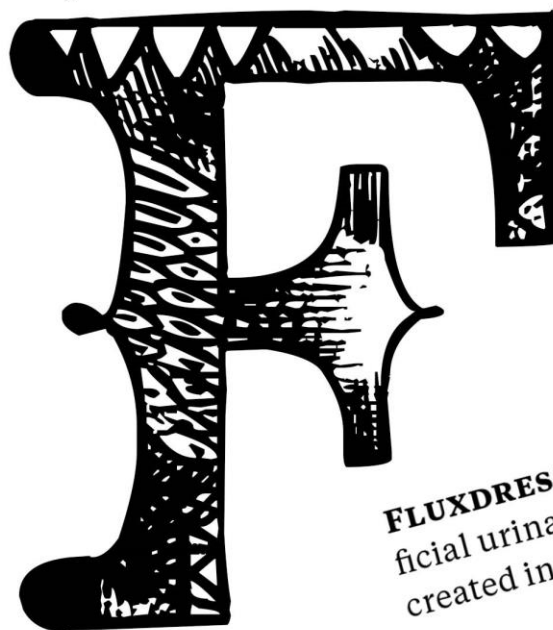
Estrella [Star]. Carniface, 1993. A pleasure machine in the shape of the star, with a mechanism including a bicycle and six cow tongues. Exhibited at the exhibition “La vida sin amor no tiene sentido” in June 1993, at the Sala Montcada in Barcelona.



FEMBRANA. Body interface, 2006. Constructed with soft materials including latex, fabric, leather and silicone. A grotesque prosthetic divided into five parts: tambourine, chest, long-nosed mask and two sausage hands. Adaptable to any body. Used in the action *Protomembrana*. There is a version in the form of a rigid interface used in *Metamembrana* and another smaller version, *Fembraneta*, used in *Epidèrmia*.

FLESHBOT. A robot built using meat. Example: *JoAn, l'home de carn*.

FRONTÓN. *El hombre navarro va a la Luna*. Film, 1993. Format: 35 mm. Duration: 20 minutes. By Aixalà and Marcel·li Antúnez. It chronicles the adventures of the Navarre shepherd Frontón on his journey to the moon. Shot in Navarre in December 1992.



FLOWERSEX. Sweet human orgies inspired by the strategies of sexuality between flowers and insects. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

FLUXDRESS. An accessory that produces artificial urination by the person wearing it. Word created in the booklet *Membrana PDL*, 2006.

FURA DELS BAUS, LA. A theatre company, active since 1970, founded by Charles Padrissa, Pere Tantinyà and myself. I was involved until 1990 as an actor, musician and artistic coordinator of the works *Accions*, *Suz/o/Suz* and *Tier Mon*.



Fembrana - Fura dels Baus - Frontón

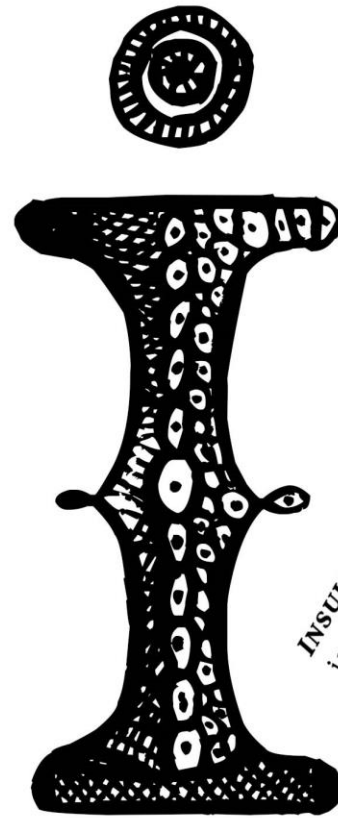


Hipermembrana

IDENTITAT EFÍMERA [EPHEMERAL IDENTITY]. The identity we temporarily acquire through the *boxcam*, for example. Thanks to the recording and the transposition of our face to the character on the screen, we acquire its ephemeral identity.

IMPRESSORA MOLECULAR [MOLECULAR PRINTER]. A printer capable of controlling molecules and therefore of manufacturing any object, machine or living being.

INSTRUCTOR DE CANT. Interactive installation, 2008. A projection and a microphone activate the animation of a dog decorated with punishing prostheses that hit it. First presented at the exhibition "Híbrido Bestiario."



INSTRUMENTAL. A protocol that defines one of the three types of interactive organization used in Systematurgy, with a direct relationship between the interface and the medium. Examples: the interaction *dreskeleton* Violibot and one of the *soundbots* in *Afàsia*.

INSULTADOR. Interactive installation, 2002-2014. Transposition of the content of the scene *Foc* to the format *Pol* in installation section and two voice-sensitive anthropomorphic interfaces. The interaction of two users generates graphic insults and a kung fu style fight. Presented for the first time in February 2014 in the exhibition "Si matúrgia."

"INTERATTIVITÀ FURIOSA." at the GAM in Gallarate, Italy, in February 2007. An exhibition of a selection of almost 300 preliminary sketches grouped in panels, under which various monochrome mural interventions are exhibited, as well as the installations *Tàntal*, *Rèquiem* and *Alfabeto*, the books *Artcagarro*, the film *El dibuixant* and a video selection from the actions *Epizoo*, *Afàsia*, *Transpèrmia* and *Protomembrana*. The installation *DMD Europa* was presented for the first time.



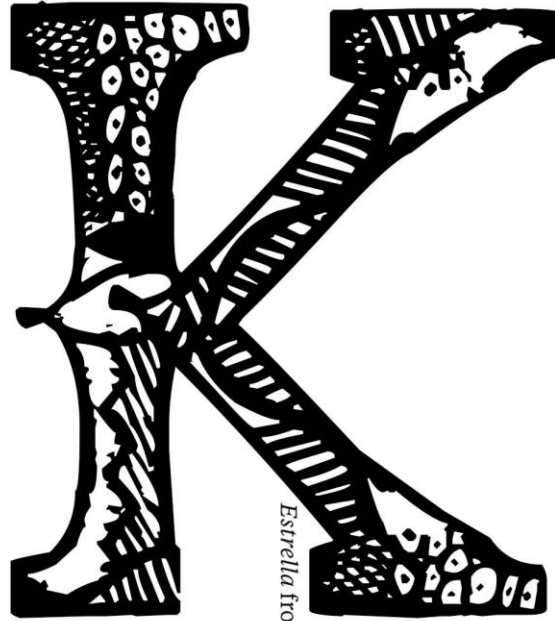
Interattività furiosa - Insultador

JOAN, L'HOMME DE CARN. Interactive installation, 1992. With Sergi Jordà. A life-size human figure lined with pigskin, articulated and machined inside, sitting inside a cabinet of wood and glass. A computer system enables the voice of the audience to activate the robot. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

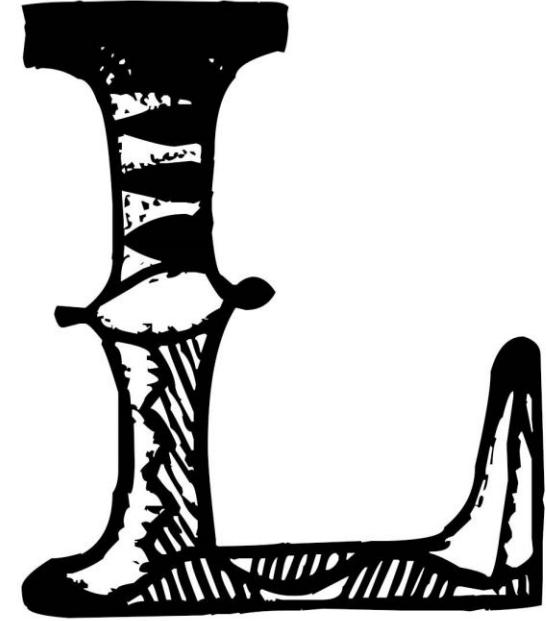


KAIRONETICS. A form of creation using a system consisting of a drawing tablet, a computer system and a molecular printer, for manufacturing devices with unpredictable behaviour. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

LUXURLAB. A total emotional prosthesis which includes Malla Tàctil [Tactile Mesh], Petonejador, Porno Pantalla [Porno Screen], Llepador, Raspall [Brush] and Bola Saborosa. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.

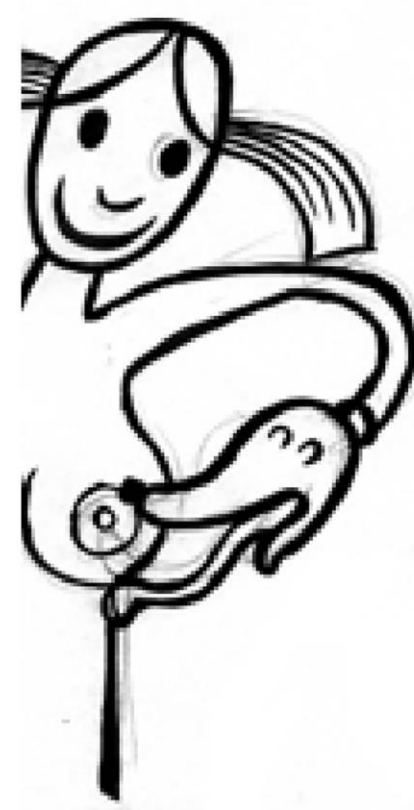


Estrella from 1993.



LLANTERNA MENTAL. Device, 2012. A helmet with a projection system and a smartphone connected wirelessly to *Pol*. The images can be controlled interactively and they appear to come out of the head. Used in the performance *Pseudo*.

LLEPADOR. [LAP MACHINE]. An emotional prosthesis consisting of a wheel of warm and wet tongues that provides massages of variable intensity. The version in carnelian form of the Llepador is the sculpture called



JoAn, l'home de carn - Lapmachine

MAGNETO. An interface that controls the sense of proprioception (self-perception). It controls the carbon crystals in the inner ear. Described in the action *Transpèrnia*.

MÀSCARA SENSORA. SENSOR MASK. A sensitive device applied to the face which can read the wearer's emotional expressions. Described in the action *Protomembrana*.

MEMBRANA. Project 2005-2009. It takes place in three episodes - *Protomembrana*, *Hipermembrana* and *Metamembrana*, and in the workbook *Duramàter*. The project investigates forms of interactive narrative, drawing as a primordial element and the open and participatory creation of stories.

MONDO ANTÚNEZ. A retrospective of actions, 2003-2004. The version in Barcelona, at the Mercat de les Flors in February 2003, included *Epizoo*, *Afàsia* and *Pol*. The version in Paris in September 2004 at the Maison de la Ville, included *Pol*, *Transpèrnia*, *Rèquiem*, *Human Machine* and *Alfabeto*.

MUSKELETON. A robot that controls the body of the person wearing it. Examples: the exoskeletons in *Epizoo* and *Rèquiem*. The word *muskeleton* is the result of the contraction of the words *muscle* and *exoskeleton*. It is a synonym for *parazitebot* and *bodybot*.

MÀQUINES DE PLAER. Installation, 1993. It includes two parts: *Estrella*, a wheel of tongues of raw beef, the physical version of the *Llepador*, which the user rotates using a bicycle mechanism; and *Els amants* [The lovers], eyes and a pig's tongue mechanized and located at the front. Presented for the first time in the exhibition "La vida sin amor no tiene sentido" at the Sala Montcada in June 1993.

MOSSEGADOR. Bite machine. A flying interface with mechanical laws making small bites in the user's erogenous zones. Described in the action *Transpèrnia*.

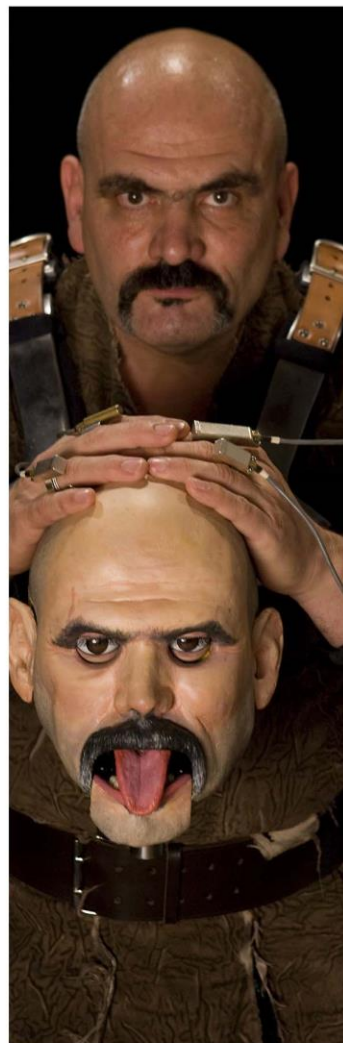


MICAM. Interface, 2007. A microphone has a camera attached with a crown of LEDs on the handle. Thanks to the software, the volume of the microphone acts as a range that activates the camera and allows us to see the expression of the person shouting at the screen. Used in the action *Hipermembrana*.

MATIES. Robotic head, 2012. A polychromatic life-size copy of my head, articulated and mechanized inside. The eyes, ears, eyelids, mouth and tongue move. Controlled by a computer system that gives it its own behaviour, synchronized with the lips and interaction with the *dreskleton*. First used in the action *Pseudo*.

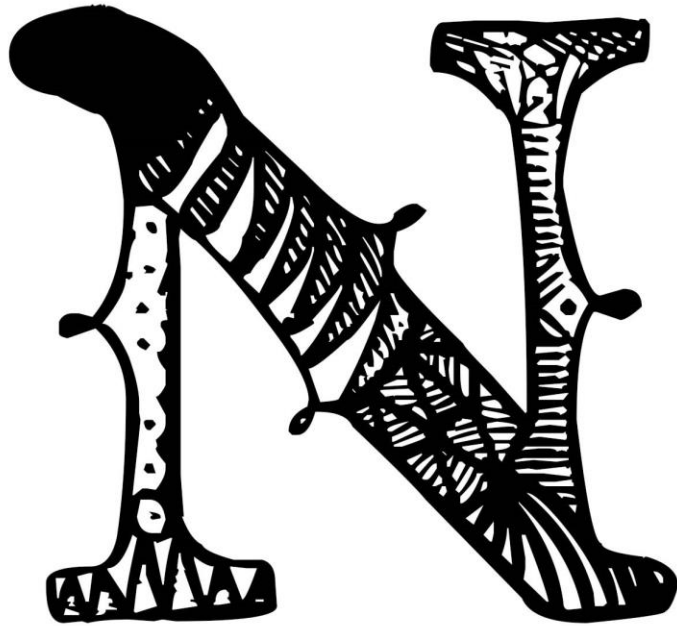
METAMEMBRANA. Interactive installation, 2009. Third episode of *Membrana*. A projection of a single image measuring 12 by 2.75 metres and four interfaces: a *boxcam*, a rug hiding four sensor mats, a microphone and a Fembrana. The installation includes seven interactive stories - *Blancs i Blaus*, *Faula de Porcoboc*, *Músics del Raval*, *Triomf de la Mort*, *Arbre Paradís*, *Guinyol* and the instrument *Fembrana* - as well as the interactive landscape *Pantopos*.

METZINA. Bioinstallation, 2004. A sealed transparent cabinet containing a bed of flour and a tender and terrifying figure of a child made of decomposing pork and beef. The skeleton holding the figure is made of wire, and welded to it are the words of the poet by J. V. Foix: *Es quan dormo que hi veig clar / I veig clar quan dormo*. First presented in June 2004 at the Sala Metronom in Barcelona.



Metzina - Maties - Membrana

NEUROCASC. *Neurohelmet.* A cerebral interface that reads the brain's bioelectricity. Described in the action *Transpèrmia*.



ORTOTONGUE. A ball activated with the tongue and held in place by a facial device. Described in the orthointerfaces chapter of the action *Protomembrana*.

ORTOFAT. A sensitive belt that measures the circumference of the person using it. Described in the orthointerfaces chapter of the action *Protomembrana*.

It has various interactive systems, by means of either the Joydreske or sensor mats. Exhibited as an installation for the first time in February 2014 in the exhibition "Sistematúrgia". Used for the first time in the action *Hipermembrana*.

"OUTRAS PELES." Exhibition, ZDB, Lisbon, Portugal, May 2008. A display of a selection from the installations *Alfabeto*, *Agar*, *DMD Europa*, *Réquiem* and *Metzina*, the film *El dibuixant* and two rooms containing with monochrome murals with panels with preliminary drawings of *Transpèrmia* and *Membrana*. For the first time, the installations *Hipnotoc* and *Epidèrmia*.

ONOMATOPEYON. Device and installation, 2007. Also known as the *scream machine*. Three small screens showing videos of different heads shouting. It has various interactive



ORTOFOOT. A receiver device in the form of a boot that activates any kind of sequences. Described in the orthointerfaces chapter of the action *Protomembrana*.



●Outras Peles

PEIX SEBASTIANO, EL. Film, 2001. Format: 16/9 HD. Duration: 30 minutes. A fantastic film that tells of the adventures of the actress Diamante, a character created in the action *Cotrone*.

PETONEJADOR. Kissglobes. Gloves with wet mechanical tongues that are applied to the body. They lick and kiss. Described in the action *Transpèrmia*.

PARAZITEBOT. Body control device. See *music skeleton*.

POL. Software, 2002-2010. An application that manages the system on which Systematurgy is based. It is usually a network of computers with their virtual devices or programs, connected, among other things, to interfaces, projectors and robots, also called *physical devices*. POL has three modules: the writing module, POL Setup, used to configure both the physical and virtual devices of the system, and where the interactions of the parts are written; POL Control, an application that administers the reproduction of the interactive work, and POL Display Manager, which handles the communication and management aspects of the graphics applications. Begun in 2001 by the programmer Jesús de la Calle and updated by Javier Chávarri in 2010.

PHARMASTICS. A new generation of drugs that act on the brain. New states of consciousness, with no side-effects, no dependencies, with the duration of the effect controlled. Described in the action *Transpèrmia*.



POL. Action, 2002. The fable of the rabbit Pol in love with Princepollu, the daughter of the terrible Cervosatan. An interactive story with two *dreskeletons*, a view with three screens, two Tòtems and six *vudubots*: Jaba, Lopa, Cervosatan, Serpe, Sap and Princepollu. Premièred at the Mercat de les Flors, at the Grec Festival in Barcelona in 2002.

PSEUDO. Action, 2012. An interactive narrative between the audience and with the audience, in which the tales of Duccio Doccia, Cromo, Conde and Diamante are linked together. Using the Joydreske, Maties, the Llanterna Mental, six sensor mats and three screens. Premièred at the Grec Festival in Barcelona in 2012.

PHARMASOUND. Application of the Pharmastics for musical purposes. A new generation of musicians/chemists working with pharmacological elements. Described in the action *Transpèrmia*.

PLUGDRAMA. A neurohelmet specializing in the transcription of theatrical texts, blockings and stage notes onto the actor's brain. Also used by the audience, which can perform plays perfectly with no need for actors. Described in the action *Transpèrmia*.

POEMES D'AMOR. LOVE POEMS. Carneface, 1993. Seven glass jars containing manipulated pig hearts floating in a formaldehyde solution. The themes are fascination, obsession, waiting, euphoria, dependence, loss and searching. Shown for the first time in "La vida sin amor no tiene sentido" at the Sala Montcada in Barcelona.

PROTOMEMBRANA. Action, 2006. First episode in the project *Membrana*, an interactive hybrid between a lecture and a performance which uses various stories to develop Systematurgy. It uses a Joydreske, a *guitcam* and two sensor mats, the *Fembrana* and a screen. Premièred at the Festival Emergences de La Villette in Paris in September 2006 and with *Fembrana*, at La Caldera in Barcelona in December of the same year.

PROTOCOL INTERACTIU [INTERACTIVE PROTOCOL]. A type of interactivity within Systematurgy. There are three main ones: instrumental, contextual and modular sequential. For example: the *muskeleton* in *Eplzoo*.

PRINCEPOLLU. *Vudubot*, 2002. A mechanized wooden sculpture created by Carlos Jovellar and sculpted by Nico Nubiola for the action *Pol*. ProteicGun. A gun that launches enzymes capable of transforming certain body tissues, such as transparent, into translucent. Described in the action *Transpèrmia*.

PROTESI EMOTIVA. A physical device that acts on specific emotional states.

THESIS! A physical device that acts on specific emotional states.



Peix Sebastiano - Protomembrana - Pol

RED MOLÈCULA [MOLECULAR NETWORK]. A type of emotional identity that is acquired using a device consisting of a neurohelmet and a genetic device that enables the body to transform itself depending on its mood. Described in the action *Transpèrmia*.



QUIMERICSEX. Chimeric identities with multiple sex organs that allow juicy and brutal carnal relations. Described in the action *Transpèrmia*.

RETRATS. Film, 1993. Format: 35 mm. Duration: 20 minutes. By Aixalà and Marcel·lí Antúnez. A chained portrait of seven characters filmed in summer 1992.

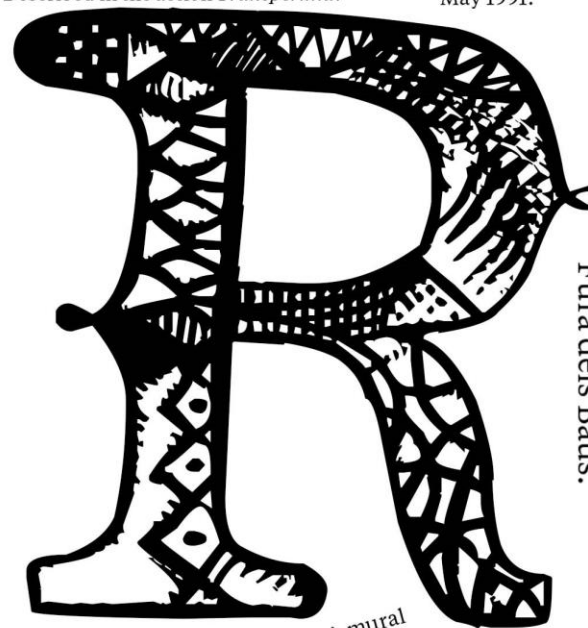
RÈQUIEM. Interactive muskkeleton, 1999. An aluminium and steel exoskeleton with 19 points of movement that fits the joints at the elbows, knees, groin, armpits, hands, jaws and hips. In installation format, it has several sensors that start different dance sequences. Displayed for the first time at the exhibition "Epifania" in Madrid in September 1999.

RINOS, LOS. Total art group, 1985-1992. Formed by Sergi Caballero, Pau Nubiola and Marcel·lí Antúnez. Pioneers of graffiti in Barcelona, an activity that leads to towards the installation, action and video performance. The collective's final work was the action *Rinolàcxia*.

RINOLÀCXIA. Action, 1991. Pseudocabaret by Los Rinos with Sol Picó, Enric Lespalau and Sermarpau, a domesticated pig. Written with Sixto Peláez. After falling under the curse of the Caparlans, Los Rinos have to drink fresh semen from Sermarpau - a character that takes many forms, including that of a live pig. In the end, they succeed in their aim, the curse is undone and they kill death. Premiered under the

ROBOGENICS. Robots that hybridize genetics and mechatronics, mechanical organisms capable of repairing themselves and reproducing. Described in the action *Transpèrmia*.

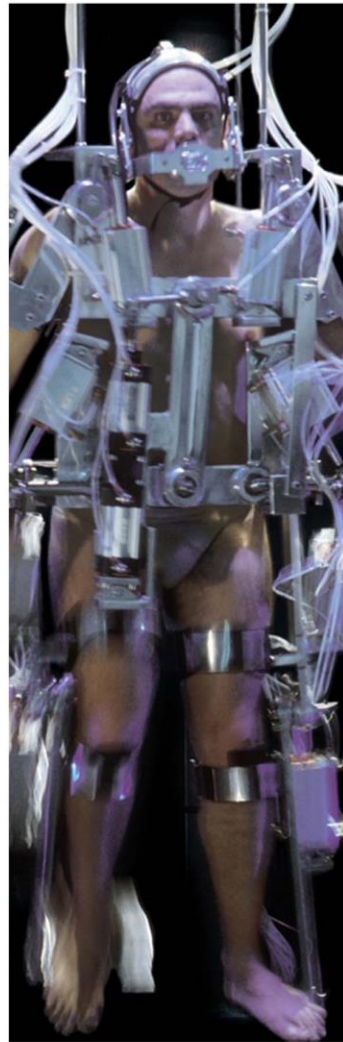
title *Primera conferència a Rinolàcxia* at the Mercat de les Flors in Barcelona in May 1991.



performed among the audience, referring to La Fura dels Baus.

RINODIGESTIÓ. Bioinstallation, 1987. A mural installation by Los Rinos showing the process of transformation and necrosis of different foods, fruits, meat, fish and seeds in 27 boxes of different sizes with a glass front, an inner funnel and a network of pipes that connects them to each other. The whole thing produces the drawing of a tree. At the top there are three funnels that collect rain, and at the bottom, one of the boxes collects the circuit of pipes containing the resulting liquid, which dissolves a rock of salt.

RITOFORMANCE. Chained actions in ceremony form



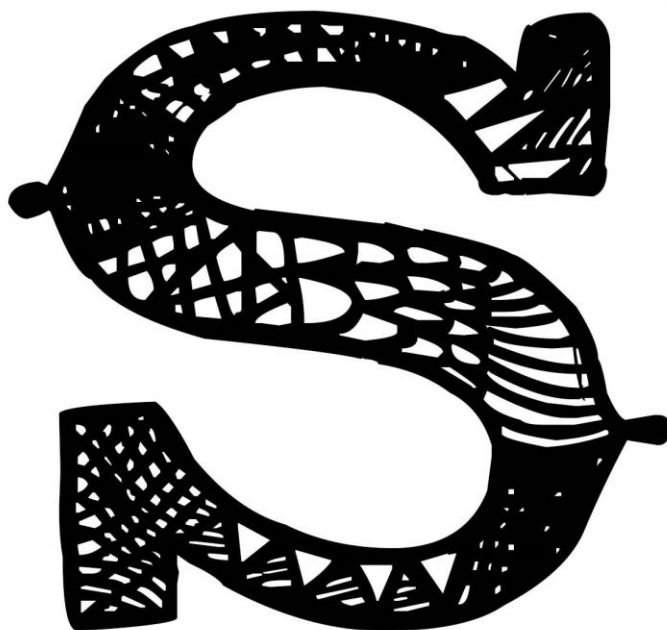
Rinolacxia - Requiem - Retrats

SATÈL·LITS OBSCENS. Laboratories, 1996-1997. A series of four laboratories conducted between 1996 and 1997 in Rubiera, Lleida, Lisbon and Polverigi. Also the title of the documentary film about public presentations in the workshops conducted for the exhibition "Concèntrica", presented at the Museum of the University of Alicante in December 2000.

SUZ/O/SUZ. Action, 1985. A dramatic performance by La Fura dels Baus, which took place amidst the audience and on top of stage modules. Scenes: concert of Automàtics, an explosion with a dance in the audience with supermarket trolleys and other tales; the musical concert *Ajòu*, two men fighting on cars while eating raw tripe and fighting with flour; two acolytes submerged in transparent pools of water; Ulele: festival of liquids with buckets, tubs and tanks; Penques: Initiation ritual on the bodies of the acolytes, suspended in two towers with liquids, pigments, flour, straw and food. Premiered in the old Galileo funeral home in Madrid in August 1985.

SEQUENTIAL MODULAR. A protocol that defines one of the three types of interactive organization used in Systematurgy. Without breaking the narrative order, the protocol organizes the story in *loops*, which means it can be managed according to the user's convenience.

SIMONET. Sculpture, 1992. A girl with a pigskin lining that moves. It is used by Joan Simó in my film *Retrats* in a scene in which he gives birth, drugs it and gives it flesh to eat from his leg.



SOUNDBOT. Musical robots in *Aphasia*: Guitarbot, Drumbot, Grallabot and Violibot. Created by Marcel·lí Antúnez Roca and Roland Olbeter, and designed and built by Olbeter. By extension, musical robots.

SYSTEMATURGY. A dramaturgy of computational systems. This methodology is divided into three areas: the interfaces, computer administration and the medium responsible for the representation. The systematurgical narrative is divided into parts - technical divisions to facilitate the loading of new content and which organize the various interactive protocols. A procedure used in my installations and actions from *Epizoo* to date.

SOFTBOT. A hollow robot that acquires its full significance in states such as zero gravity or in fluids like water. The robot prototype was used in zero gravity in some of the parables in the project *Dèdal*.

STIGMABOT. A robot with a symbolic functionality for artistic tasks and narratives. Example: the *vudubots*. Described in the action *Transpèrmia*.



Simonet - Satellites Obscens - Suz o Suz

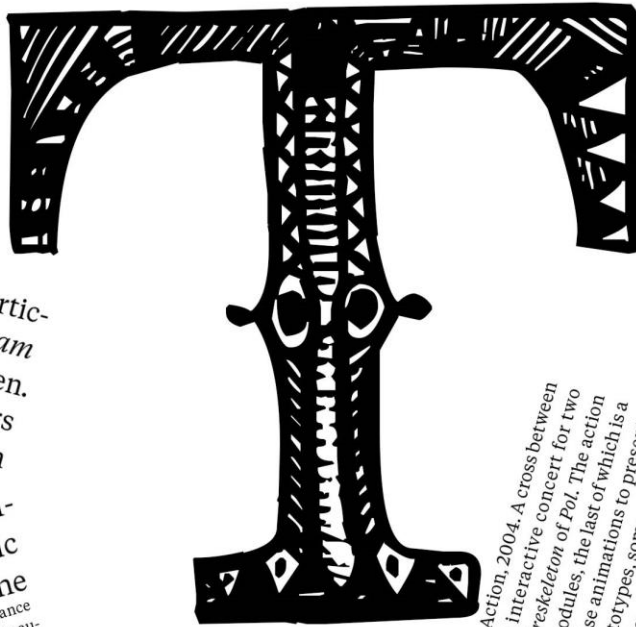
TACTILNET. A haptic device in a mesh placed on the skin that provides stimuli and reproduces tactile sensations. Described in the action *Transpèrnia*.

TÀNTAL. Interactive installation, 2004. A participative work in which viewers can use a *boxcam* to put their face onto the character on the screen. Work produced for the Festival @rt Outsiders de la Maison Européenne de la Photographie in Paris in September 2004.

TELEXÒTICA. A device transcribing exotic perceptions. It enables acoustic viewing of a bat, for example. Described in the action *Transpèrnia*.

TIER MON. Action, 1988. Dramatic performance by La Fura dels Baus, produced amidst the audience and on top of stage modules. Scenes: robots, the audience enters the space as a concert by MIDI automata plays; presentation of the characters, including the white character, on the various platforms and in wooden boxes; a battle between two fronts, directed by Inútil and Nan; an exodus in the darkness to the water container; death of the survivors on the poles; a set design device reminiscent of a manger where the performers as if they were animals; two large cranes lift the two performers up to a height of 5 metres; the character in white orders Nan and Inútil to be killed. Premiered at the Mercat de les Flors in Barcelona in May 1988.

TÒTEM. Interface, 2002. A touch device in the form of a giant *joystick* that the viewer activates and moves. Used in the penultimate version of the action *Pol* in 2003.

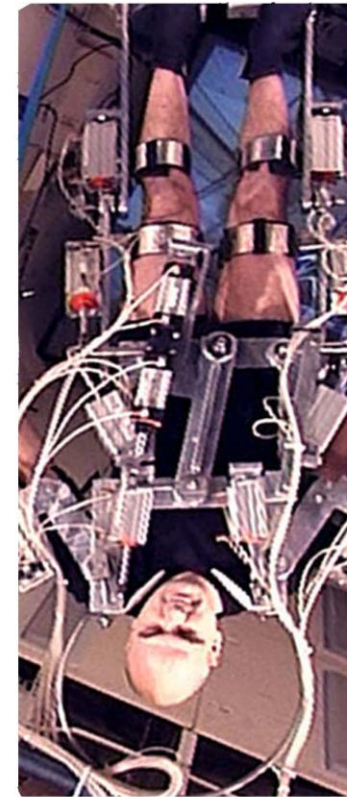
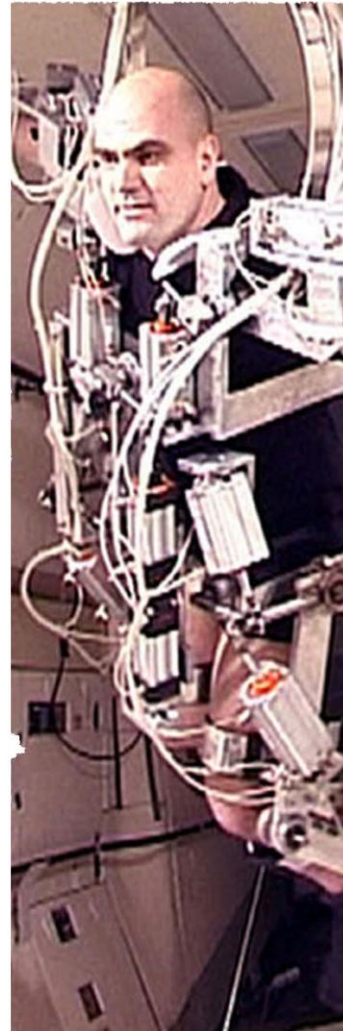


TRANSPÈRNIA. Action, 2004. A cross between a lecture and an interactive concert for two screens and the *dresskleton* of *Pol*. The action involves various modules, the last of which is a series in which I use animations to present a described in this glossary. The word is also used to describe a new generation of spores of bacteria designed to be launched from a cannon that sends them into space - the prototype of the eponymous action.

TAPÍ'S SENSOR [SENSOR MAT]. An interface that acts as an *on/off* switch when pressed with the foot. Used under patterned rugs in the installations *DMD Europa* and *Metamembrana* and without being hidden, in the actions *Hipermembrana* and *Pseudo*.

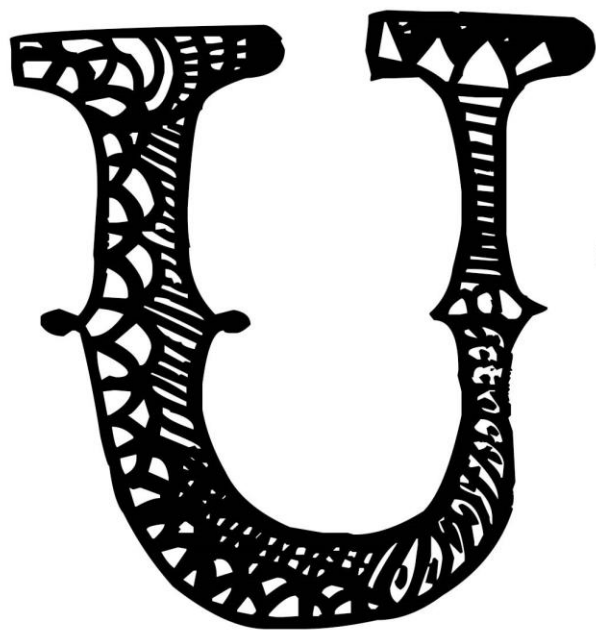
TELEIDENTITY. A telematic social network based on the Neurocasc interface that enables the user to send and receive others' experiences. Described in the action *Transpèrnia*.

TELESENSOR. An integrating device that includes Tactilnet, *Esprai Nasal* [Nasal Spray], *Bola Saborosa*, *Audiòfons* [Audiophones] and *Ulleres TV* [Glasses TV]. Compatible with the Neurocasc. Described in the action *Transpèrnia*.



Transpermia

ULTRAINTERFÍCIE. An extensive network of interfaces with no human control that read ecosystems and generate new forms of energy. By extension, some devices and items that from part of this network, such as the Vaca Elèctrica or the Utopic House. Described in the actions *Transpèrnia* and *Protomembrana*.



VULVA XICLET. Sculpture, 1996. Modelled on the external part of a vagina and made from chewed strawberry flavour gum.

UTOPIC HOUSE. Robotic head, 2012. Name also used to describe Maties.

VENTRICOL. Casa Utòpica. Domestic ultrainterface that recycles shit, hosts the Vaca Elèctrica, the Mula Biónica and the Arbre Paradís, has photovoltaic energy and has a climate control system. Described in the action *Protomembrana*.

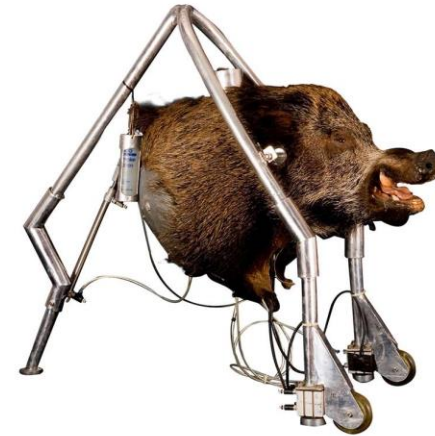
VACA ELÈCTRICA. A device that dresses a cow and is able to milk it, collect its methane gas and produce electricity using the dynamos in the joints. Described in the action *Protomembrana*.

VOCALÒMETRE. A translation interface that consists of a device that connects a driver of the vocal cords in the Neurocasc. Enables the user to speak all languages. Described in the action *Transpèrnia*.

VUDUBOT. A zoomorphic or anthropomorphic robot acting as a character. Word used to describe the automata in the action *Pol*.



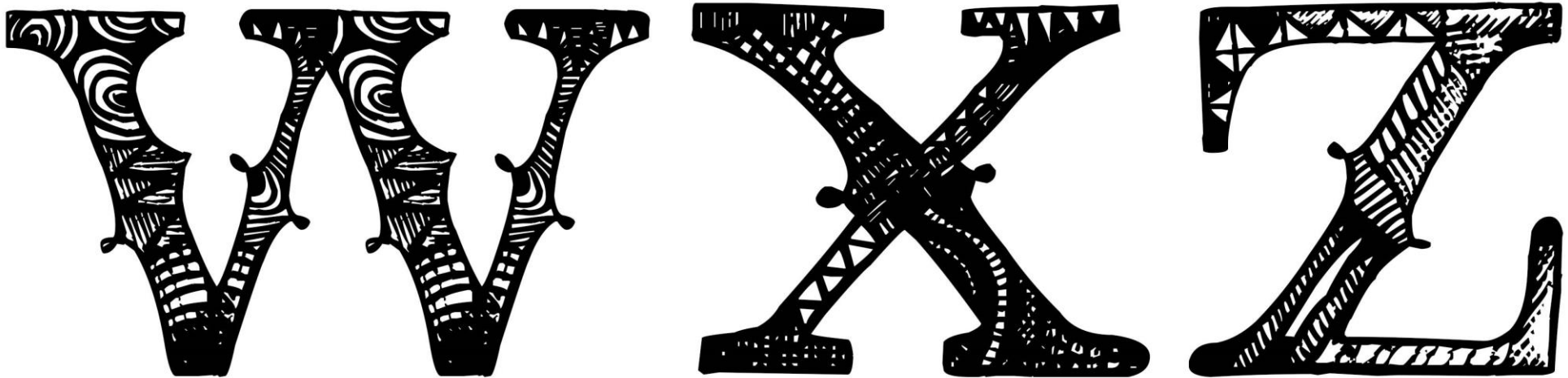
“VIDA SIN AMOR NO TIENE SENTIDO, LA”. Exhibition, 1993. Curated by Rosa Martínez at the Sala Montcada in Barcelona. The exhibition hall was divided into two. At the back the viewers could see the audiovisual diary *The ballad of sexual dependency* by the photographer Nan Goldin, and in the entrance area, my installations *Caps arrencats*, *Màquines de plaer* and *Poemes d'amor*, all made from pork.



Vudubot - Vaca Electrica

WEB-MUSCLEXO. Malla externa que controla la bioelectricitat del muscle i n'aprofita l'energia. Permet experimentar a qui la vesteix gestos molt difícils d'aprendre, com certes formes de ball. Descrita a l'acció *Transpèrmia* el 2004.

WEB-MUSCLEXO. An external mesh that monitors the muscle's bioelectricity and uses its energy. It allows the person wearing it to experience gestures that are very difficult to learn. I like certain forms of dancing. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.



XAMPISEX. *Mashsex.* Form of orgy inspired by the sexuality of fungi. Examples: rhyzomatic sex, sporic sex. Described in the action *Transpèrmia* in 2004.



CHAOS

MOSTRUEOS

BESTIARIUM

Punto zero

Come anticipato nel capitolo precedente, attraversare le opere di Marcel·lí Antúnez, implica permettere che le parole si impastino con le immagini, le lettere con gli animali.

È necessario immergersi nelle torbide acque dello stagno di Afasia, pieno di rane, per vedere come l'alfabeto si trasformi in bestiario.

Mutazione, simbiosi, metamorfosi, ibridazione, contagio, interazione, sono le parole chiave della nuova stirpe che emerge da quelle acque, costantemente in tensione tra la forza radice del mito e il distopico vento della fantascienza.

Il risultato non può che essere *Hibridum Bestiarium*: una mostra e un libro, che raccolgono più di sessanta disegni dei mostruosi animali fantastici, creati dall'artista catalano tra il 1998 e il 2008.

Lo stesso artista spiega come la mostra, nacque dal desiderio di dare rilievo ad uno dei temi ricorrenti, e più importanti, del suo percorso artistico: *las bestias híbridas*.

Quelli che lui definisce specie di animali antropomorfici, gli errori genetici, gli esseri mostruosi.

Importante ricordare che Error Genetico¹ fu il nome del gruppo musicale di Marcel.lí negli anni '80, che prevedeva una precisa riflessione sulla mostruosità e la componente animale.

Una delle sfide era quella di utilizzare gli animali come interpreti.

¹ Come racconta l'artista a Claudia Giannetti, nell'intervista del maggio del 1997: "Error Genético fué un grupo constituido por cuatro personas: Mireia Tejero (voz, saxo), Paloma Loring (voz, guitarra), el bajista Gat y yo, aunque tuvo también otras formaciones. El grupo, que dirigíamos Mireia y yo, partía de una idea musical, pero pretendía incluir en las actuaciones y en sus composiciones ciertos tabúes de nuestra sociedad, de modo que desde el aspecto sonoro y

Questo spiega perché il maiale sarà il protagonista di alcuni interventi del collettivo Los Rinos².

In questo lavoro di ricerca, al posto di riproporre l'hibridum bestiarium, ho deciso di costruire un nuovo bestiario, permettendo ai miei mostri di nuotare insieme ad alcuni dei cyber-animati di Marcel.lí.

escénico se incorporaban tanto los ruidos de sintetizadores o percusiones de metal como animales instrumentistas (teníamos un loro cantante). Queríamos integrar también un chimpancé que tocara la batería. Por otro lado, nos interesaban mucho las cuestiones de la enfermedad y de la discapacidad física; de ahí viene el nombre, Error Genético. La filosofía de Error consistía en retomar la monstruosidad del cuerpo humano, las enfermedades, los animales como intérpretes...

Perché questo possa accadere è necessario tornare all'origine, immergersi in Tiamat, trait d'union tra animale e mostruoso, sotto il segno della differenza sessuale.

Nuovamente nel Chaos del suo mare tutto inizia.

Es decir, ampliar los límites de lo estrictamente musical, ampliar los límites de una estética."

Cfr. <http://marceliantunez.com/texts/conversation-between-marcelli-antunez-claudia-giannetti/>

² Collettivo di arte totale formato da Marcel.lí Antunez, Sergi Caballero, Pau Nubiola, operativo tra gli anni '80 e principio degli anni '90.

1

TIAMAT



Tra la prima tavola e la seconda tavola dell'Enuma Elish, la storia cambia di segno, ogni cosa diventa il suo contrario, il più si trasforma in meno e la vita diventa morte.

Così Tiamat smette di essere il mare primordiale in cui bagnarsi, acqua fertile che genera la vita, per convertirsi in un malvagio mostro marino dalla bocca spalancata, minaccia di morte e distruzione.

Molti dei reperti ritrovati e numerose sculture Assiro Babilonesi confermano l'ipotesi che Tiamat non fosse riducibile a Thalassa.

Tiamat è due.

Venerata in quanto principio femminile salato delle acque primordiali,

ma anche temuta nel suo incarnare la più pericolosa delle mostruosità: un dragone marino con la testa di una tigre, grifone, dotata di enormi ali, con quattro piedi, affilati e lunghi artigli.

Completa il quadro una coda squamosa, che ci riporta all'elemento acquatico.

Ma quando Tiamat, la prima madre, diventa un mostro terrificante, dispensatore di morte?

Questo passaggio è fondamentale, perché decreterà per sempre la caduta del Chaos negli inferi del male, e la sottomissione dell'umanità all'ordine della spada, della luce e della separazione.

Sembra che Tiamat divenga nemica nel momento in cui sceglie di generare un'armata mostruosa.

In quel preciso momento, viene chiamata per la prima volta UMMU HUBUR, Madre di HUBUR.

Credo che in queste due parole ci sia la chiave dell'accesso al mostruoso di Tiamat.

La prima è UMMU, madre.

All'inizio dell'Enuma Elish, Tiamat è chiamata MUMMU non Ummu.

Il fatto che la parola Mummu contenga Ummu, sembrerebbe confermare l'ipotesi che, Tiamat contenga la maternità sin dall'eternità, come destino possibile, dentro di sé; ma che scelga, all'inizio, di non farla

agire, rimanendo in lei celata e mostrandoci una dimensione della generatività, che non implichi il dare alla luce.

Appare evidente che il mostruoso si affaccia sul mare di Tiamat con Edipo, sotto le sembianze di Marduk.

Marduk appare come il protagonista di un mondo patriarcale terrorizzato dalla grandezza materna, che sceglie di rinchiudere la dimensione familiare nell'Edipo, nel tentativo di ordinarla.

Il Dio stesso sceglie di inaugurare l'Edipo e di vivere secondo il suo ordine, facendolo diventare l'ordine di

ogni creatura del suo Cosmo; pena la morte.

In questo ordine, la madre è minacciosa proprio lì, nel suo grembo, continuamente tormentato, inizialmente dalla prima progenie, successivamente da un Marduk bambino, che paradossalmente nasce già uomo, che gioca dentro di lei con la violenza dei venti.

Silvia Veggetti Finzi, nel libro *Il bambino della notte*, dedica un intero capitolo alla disputa tra gli dei sul potere di generare.

Secondo la sua interpretazione, il Caos di Tiamat è condannato³ perché rappresenta il modello di un corpo materno tutto pieno che genera da sé.

La partenogenesi trasforma il mare in drago, l'acqua fertile in acqua infetta, velenosa, produttrice di undici differenti specie di mostri letali.

Genera undici differenti specie di creature mostruose⁴:

girtablullû (gli "uomini scorpione"), uridimmu (gli "uomini leone" o meglio "uomini cane fe-

roce"), kulullû (gli "uomini pesce"), kusarikku (gli "uomini toro"), lahamu (gli "eroi pelosi"), ūmu dabrutû (le "tempeste terribili"), mušmahhu, ušumgallu e bašmu (tre differenti tipi di "serpente con corna"), mušhuššu (il "serpente-draco"), ugallu (i "demoni leone").

Una tale potenza creativa ci porta alla seconda parola, HUBUR: termine sumero che significa, allo stesso tempo, corso d'acqua ed abisso. Fiume ed Inferi. Sorgente di vita e fiume dell'Aldilà.

Il fiume che porta vita e morte, paradiso ed inferno scorre nella parola HUBUR.

Molte sono a questo punto le interpretazioni possibili.

Quella che mi sembra più interessante, ripensando al Pantheon delle religioni più antiche come il Voudou, risalta che la divinità non è buona, né agisce il bene.

Bene e male nascono dall'azione umana che separa il bianco dal nero, che sceglie se abbracciare la parte in luce o la parte in ombra del Cosmo.

³ Silvia Veggetti Finzi, *Il bambino della notte*, Milano, Mondadori, 1995, pagg. 108,109.

⁴ Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/En%C3%BBma_Eli%C5%A1

Per questa ragione ritengo che il Chaos sia sempre stato mare e drago, Tiamat ha sempre avuto coda ed artigli, ma la sua parte mostruosa, in un mondo pre-edipico, non faceva paura, non provocava alcun orrore.

Le acque primordiali ospitavano mostri e animali prodigiosi, in armonia, senza la necessità di una legge né di violenza alcuna.

Ma per fondare l'ordine fallico della luce del figlio, Tiamat va sacrificata. la fondazione dell'ordine patriarcale. L'ordine nasce sulla pelle di drago di Tiamat, protesa a separare cielo e terra.



Chaoskampf

Il tema della lotta contro il Chaos si situa all'origine di molte mitologie e narrazioni indo-europee, nel tentativo di cancellare, scavalcare e oscurare l'inizio generativo materno.

La battaglia si sviluppa attorno all'impresa eroica di una divinità maschile, spesso legata alla tempesta, che intraprende una battaglia contro un mostro che rappresenta il

Chaos, tipicamente con le sembianze di un drago o di un serpente marino.

La vittoria sul mostro mette fine al male, alla minaccia della distruzione totale, la sua morte permette l'ordine, la creazione del cosmo e della vita.

Il Chaoskampf fa piombare il Chaos nel male.

Per questo nonostante l'Enuma Elish inizi *in alto*, cantando un Universo in armonia, governato dal due, fluido e libero, dove tutto si muove, muta e può emergere; non può che concludersi in basso, governato dall'uno, con il corpo di Tiamat fatto a pezzi,

affinché la terra possa emergere ordinatamente, ben separata dal cielo, e gli umani possano camminarvi, prenderne possesso e coltivarla, per nutrire e servire gli dei.

I venti e la luce del lampo di Marduk vincono sulle oscure e profonde acque di Tiamat, l'uccisione della progenitrice sembra essere il prezzo da pagare per il regno, il potere, il riconoscimento dei sudditi e la regalità tanto agognata.

L'eternità della gloria, la vanagloria, celebrata anno dopo anno, ogni primavera, risuona nell'Enuma Elish, in ognuno dei cinquanta nomi di Marduk: *Lugal-dimmer-ankia*, re degli

dei di cielo e terra, *Tutu'agaku*, il misericordioso nel cui potere è la resurrezione, *Asallūḫi-namtila*, dio che dona la vita, *Papgalgu'enna*, dalla forza eccelsa, il più nobile fra gli dèi, *Lugaldurmah*, infinitamente superiore agli altri dèi

Ma il nome numero quarantadue, **Irugga**⁵ tradisce Marduk e rivela la fonte della sua onnipotenza: colui che ha derubato in mezzo ai mari, onnicomprensivo nella saggezza.

La sapienza, la conoscenza della verità, la possibilità di dare forma, di

creare il cielo e la terra, di dare e togliere la vita, le stesse tavole del destino vengono rubate a Tiamat, dopo la sua uccisione.

La costruzione del potere del re attraverso lo smembramento del corpo del nemico.

Come scrive Veggetti Finzi, *dopo una furiosa lotta corpo a corpo, Tiamat, imprigionata nella rete tenuta agli angoli dai quattro venti, viene trafitta al cuore con una freccia; il suo teschio è frantumato e il suo corpo, privo di testa, diviso, come*

*un'ostrica, in due metà valvari: una metà, sollevata in aria, formerà il cielo ove si installerà Marduk, l'altra costituirà la terra, ormai solcata dalla rete ordinata dei canali, divisa negli spazi recintati della proprietà terriera, presidiata dalle città murate, governata da leggi scritte.*⁶

Così si conclude la guerra tra Cosmo e Chaos, Luce e tenebra, maschile e femminile, forma ed informe, ad una parte spetta tutto il disvalore e la cancellazione, all'altra l'eterna celebrazione.

⁵ Per l'elenco dei 50 nomi di Marduk cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/En%C3%BBma_Eli%C5%A1

⁶ Silvia Veggetti Finzi, *Il bambino della notte*, Milano, Mondadori, 1995, pag. 110

2

MOSTRO di Loch Ness



La mostrificazione di Tiamat da parte di Marduk, nella sua accezione negativa, l'orrore di quella pelle squamata, risuonano profondamente dentro di me e mi riporta alle scuole medie.

Un mio compagno di classe decise di rendermi la vita impossibile trovando due soprannomi fatti su misura per me. Uno era V, lettera presa dall'iniziale del mio cognome e trasformata in Visitors, esseri alieni con la pelle di serpente e la lingua biforcuta, protagonisti di una serie televisiva molto popolare dell'epoca. L'altro era Mostro di Loch Ness.

A posteriori mi sembra significativo che entrambe le creature scelte siano squamate e sinuose, evidenti discendenti metamorfiche di Tiamat.

In pochissimo tempo tutta la scuola venne a saperlo e quando passavo per i corridoi, alcuni si spostavano per non entrare in contatto con me, mentre il mio compagno gridava al mostro.

Loch Ness irruppe nella mia vita come qualcosa di profondamente negativo, che amplificava il mio isolamento e la sensazione di esclusione dal gruppo.

La donna è mostruosa per eccesso, scrive Rosi Braidotti.

Certo, rispondo, l'eccesso mi è stato chiaro in età adulta, ma all'inizio arriva come un coltello che punge in profondità e macchia tutto, shame!!!, l'imbarazzo della ragazzina con la gonna macchiata di rosso per il ciclo...

Sai che sei diversa e cerchi di coprire, nascondere ogni traccia.

Non vuoi turbare l'ordine, né attirare l'attenzione.

Come i Visitors che indossavano pelle umana per non far intravedere il verde. Fortunatamente poi sono cresciuta e non mi vergognavo più di essere chiamata mostro; nell'adolescenza ne ho accolto l'alleanza, cavalcando la sua potenza, quale invincibile arma disturbante e difensiva, godendo di quella differenza diventata sfrontata.

Mi sentivo irraggiungibile ed intoccabile.

L'accesso alla potenza del mostruoso come differenza in eccesso è quindi fondamentale, vitale, ma richiede un lavoro importante e di certo, nel mondo contemporaneo, ancora tutto aperto.

La paura e la vergogna sono sempre in agguato.

La mostrificazione di una donna da parte del maschile ha oggi nella mia testa un unico sottotitolo: cosa fare quando una donna è troppo grande.

La potenza di Tiamat era incontenibile, tagliarla a metà ha permesso di depotenziarla e dominarla, ora la madre non è più il mare ma la terra: coltivabile, solcabile, abitabile.

Gli unici sussulti dei terremoti ci ricordano la sua forza abissale liquida.

Alice quando diventa troppo grande fa orrore, è mostruosa agli occhi di Carroll, che "casualmente" non riesce a stare in relazione con le donne grandi, infatti passa il suo tempo immortalando piccole bambine idealizzate.

Leggere la mostruosità in una donna credo sia sicuramente una di quelle cose che gli uomini, e non solo, fanno quando una donna è troppo grande, e chi le è di fronte si sente troppoi piccolo.

Quella grandezza diventa quindi minacciosa.

Rosi Braidotti sottolinea come più è in crisi la virilità più il femminile appare mostruoso.

Perciò analizzare dove le donne sono mostruose ci parla non solo delle paure degli uomini, ma anche dei punti di forza e delle grandezze di quelle donne demonizzate.

Ogni mostruosità, come la stella di una costellazione, illumina un di più; segnala dove l'altro ha paura, è vulnerabile, e

contemporaneamente dove io sono forte e eccedente, smisurata e dispari.

Il mio mostro di Loch Ness è femmina e si chiama Nessie, è una potente ed antica amica.

Dalle medie porto questa creatura acquatica gigantesca con me, mi insegna a celare parte della mia forma preservandola, a rigenerarmi nell'acqua e a non smettere mai di scandagliare gli abissi

⁷ Mia mamma mi diceva sempre che quando le persone si arrabbiano cambiano il colore degli occhi, come se la

3

Babau

parola torvo fosse impregnata di polvere di carbone.

Il lavoro sull'Origine di Tiamat e la risignificazione positiva del mostro, mi permette oggi di tornare al mio di inizio, alla prima volta che il mostruoso venne a bussare alla mia porta.

Ero molto piccola, quando un giorno mia madre, mentre mi pettinava i capelli, guardandomi fissa mi disse, sorridendo, che avevo gli occhi neri come quelli del Babau.

Immagino me lo avesse detto non solo perché i miei occhi sono molto scuri, ma anche perché ero arrabbiata⁷ con lei, odiavo farmi spazzolare i capelli, perché è molto doloroso far venire i nodi al

pettine. Quando io ero piccola, tutti i bambini e le bambine del quartiere, sapevano benissimo chi fosse il Babau, anche se nessuno l'aveva mai incontrato.

Nominarlo e sentire un brivido scorrere lungo la spina dorsale, erano un tutt'uno.

Chi non aveva paura del Babau?

Nessuno poteva raccontare di averlo visto, era un mutaforma, mago del mimetismo, non si poteva percepire il suo contorno, perché usciva allo scoperto solo di notte ed essendo nero, il suo corpo faceva corpo unico con il buio.

Ma anche se non si poteva distinguere dall'oscurità, io ero sicura che il Babau e il buio non fossero la stessa cosa; primo,

perché non avevo paura del buio, secondo, perché il Babau aveva qualcosa in più dell'oscurità, qualcosa di animale che lo distingueva persino dall'Uomo Nero.

Per questo non si poteva vedere ad occhio nudo, ma si poteva percepire, nello stesso modo in cui in una stanza al buio possiamo riconoscere la presenza di un gatto nero.

Lo immaginavo più nero del petrolio, più nero del nero dell'inchiostro intinto nella fuliggine, qualcosa che assomigliasse ad un buco nero avvolto in un ampio mantello, come faceva Dracula; quando lo apriva era pronto a farti sparire nel nulla.

Credo che lo associassi al Principe della Notte, sia perché entrambi sono dei

mutaforma, sia perché il nome Babau, rievocava in me immagini dell'Est dell'Europa, la Transilvania, la Jugoslavia, le favole popolate dai vampiri e dalle Baba Yaga.

Chiamandosi così, quel mostro doveva essere uno straniero che veniva da un luogo freddo e lontano, per questo il suo mantello era di lana.

Inoltre non avevo dubbi di trovarmi al cospetto di qualcosa di enorme, dalla presenza imponente ed inarrestabile; se arrivava neppure un adulto avrebbe potuto fermarlo o farlo desistere.

Questo oggi mi fa pensare che, nella mia testa, fosse una Creatura che non faceva sconti, annunciando l'irreparabilità di alcune azioni, l'idea che non tutto

si può aggiustare e che le scelte implicano delle conseguenze.

Un modo molto diretto di affrontare la percezione del tempo lineare, dove esiste un prima e un dopo.

Il Babau non si poteva ingannare, non si poteva corrompere, né si poteva ricorrere alla mamma o al papà, ti metteva in una condizione iniziatica di prova che solo tu potevi superare, scappando o affrontandolo.

La tua salvezza dipendeva esclusivamente da te e dalle tue azioni, come nel giudizio finale.

Era un mostro interessato solo ai bambini e alle bambine, una specie di guardiano minorile, il suo compito era quello di spaventarci, prenderci e portarci via; Foucault direbbe che svolgeva

perfettamente il suo lavoro di sorvegliare e punire.

Il Babau era cattivo ma contemporaneamente governato dalla giustizia degli adulti, infatti ogni genitore confermava che sarebbe venuto a prenderti solo se avevi fatto qualcosa di male, non muoveva passo senza una buona causa.

Quindi la sua malvagità poteva essere tollerata perché agiva come conseguenza di una malvagità precedente.

L'ipotetica vittima era già avvisata, prima di compiere qualunque misfatto.

Ma nonostante la paura che questo Essere provocava è innegabile ritrovare in quel brivido lungo la schiena anche una forma di eccitazione.

Credo che in molte ricordino il piacere adrenalinico infantile dello scappare e

farsi rincorrere, o il fiato trattenuto e il cuore che batte forte mentre giocando a nascondino stiamo per essere scoperte.

La paura del Babau mescolava il terrore dell'ignoto all'ebbrezza elettrizzante dell'essere prese, a tratti accendeva persino la voglia di sfidare il Babau, di guardarlo negli occhi con la spavalderia del provocatorio "vedrai che non mi prendi".

Ma da quel giorno in cui mia madre, tra un nodo e l'altro, mi rivelò il grande segreto sulla mia vera natura, smisi di avere paura della Creatura della notte, perché non rappresentava più l'ignoto. Era diventata parte della mia famiglia, di me, della mia specie.

Qualcosa di me sfuggiva al concepimento carnale tra mia madre e mio padre, c'era un resto, quella che in cosmologia si definisce materia oscura, una materia non osservabile e sino ad oggi sconosciuta.

La mia materia oscura che eccedeva la carne era la stessa materia fuligginosa del Babau.

Oggi non posso non ripensare a quel momento senza sentire il canto del film *Freaks* e vedere la tavola imbandita, la rivelazione di mia madre fu il mio Google Gobble⁸.

Ora sapevo che quando mi arrabbiavo, in un angolo buio, mi potevo confondere con il Babau.

Non c'era più bisogno di sfidarlo, né tantomeno di guardarlo negli occhi, perché io avevo i suoi occhi.

La rivelazione di mia madre ebbe tantissime conseguenze, grazie alle quali si inaugurava una nuova fase della mia esistenza.

Dopo lo stupore e l'orrore che provai, nello scoprire dentro di me una fonte della paura, iniziai a trarre delle conclusioni, la prima mi riempiva di orgoglio: mia madre era l'unica persona al mondo che conoscessi ad aver visto il

Babau ed essere rimasta viva per poterlo raccontare!

Questo confermava quello che avevo sempre pensato, cioè che mia madre avesse dei poteri speciali, che sapesse vedere oltre il visibile, perché c'era un'altra visione possibile, non retinica, a cui lei sapeva accedere.

Le cose importanti non si vedono con gli occhi umani.

La seconda conclusione mi riempiva di stupore e di preoccupazione, se i miei occhi potevano diventare come quelli del Babau, significava che erano in grado di far paura e che potevano far scappare gli altri bambini.

⁸ Google Gobble, Google Gobble, One of Us.

4

MOSTRO

Animale

Come leggiamo nei libri, la maggior parte della storia dell'umano si costruisce cancellando la propria appartenenza al regno animale.

Alcuni filosofi ed alcune filosofe hanno cercato altri cammini,

⁹ Donna Haraway (*Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991)
Jacques Derrida (*L'Animal que donc je*

tentando un approccio che mettesse in discussione una visione antropocentrica del mondo.

Il divenire-animale di Deleuze Guattari, ha sicuramente aperto le danze verso una nuova linea di interpretazione che sappia aprire dei varchi tra animale ed umano, passaggi in cui si installeranno molteplici riflessioni, come quelle di Donna Haraway, Derrida e Agamben⁹.

Però nessuna delle teorie che ho incontrato sino ad ora, mi è risultata

suis, 2006), Giorgio Agamben (*L'Aperto: l'uomo e l'animale*, 2002)

¹⁰ Cfr. Antonin Artaud

convincente, perché ognuna parte dalla considerazione che l'uomo e la donna non sono animali.

Questa ibridazione tra i due regni è possibile solo post, in un secondo momento.

A chi lavora con la carne il post-human puzza di cadavere.

L'eccedenza della carne supera il post, lo trascende e risorge.

La mia ricerca ha a che fare con ciò che è crudelmente¹⁰ vivo, per questo motivo non mi interessa il post, mi interessa il pre.

Fare un passo indietro mi toglie dalla preoccupazione del nuovo, e mi permette di immergermi in Tiamat, nell'origine dove tutto si mescola armonicamente e supera ogni dicotomia.

Lei all'inizio mare e drago, madre di tutti loro.

Perché la condizione prima per l'ibridazione, prevede la negazione del mio bordo animale, rinnegando la dimensione sorgiva del Chaos?

Cosa nell'animale umano spaventa così tanto da necessitare l'eliminazione automatica?

Il mio stesso venire al mondo uccide l'animale che è in me?

Quante volte Marduk dovrà ancora

sventrare il drago?

Laddove c'è una violenta resistenza è importante fermarsi e pensare.

L'apertura animale riporta tutta la specie ad una dimensione di abbandono del controllo, l'Origine gonfia le sue onde e la schiuma ci riporta ad essere mostruose creature acquatiche che nuotano nella dimensione uterina, dove il delirio emancipatorio della singolarità, che non vuole tenere conto della dipendenza, salta per aria.

Desidero lavorare filosoficamente senza dimenticare la biologia, la chimica e l'anatomia, sento un grande pericolo in un andare oltre, perché è sempre presente l'insidia di

inglobare e rimuovere l'aspetto materiale dei corpi, inserendolo ad esempio nei dispositivi identitari e di ruolo.

Desidero rimanere stretta nel corpo, perché il mio pensiero si possa generare nella carne.

5

POL

Introduzione

Quando distruggiamo le resistenze, l'acqua sfondiamo gli argini e permettiamo al bordo animale di aprirsi e lasciamo spazio all'ibridazione, tutto sembrerebbe giocare tra la fame e l'amore, espressione che Freud riprende da un aforisma di Schiller.

La performance mecatronica POL, dell'artista catalano Marcel·lí Antúnez Roca, riprende questi due campi di forza e li rigioca, lanciandoli per aria. Animale e umano, fame e amore, oggetto reale e fantasma, si muovono, ruotano, si mescolano, deterritorializzati grazie alle nuove

tecnologie, e nel cadere a terra mostrano un uomo che non ha più bisogno di definirsi nell'alterità alla sua origine animale.

Il Cyborg, come sottolinea Donna Haraway, trasgredisce il confine tra animale e umano, fa saltare le dicotomie spingendo l'orizzonte verso l'ibridazione e il corto circuito. Bruciata la fabbrica teorica per produrre l'umano grazie alle nozioni di animalità, assistiamo all'incontro/scontro tra l'Uomo - Coniglio e la propria Bestia-Cervo, si apre finalmente lo spazio di un divenire animale.

La messa in scena di POL, grazie alla dimensione catartica della

performance, offre l'occasione di sperimentare la perdita del controllo del confine, lo squarcio della pelle umana di fronte alla scoperta della presenza dell'animale che è dentro di noi.

Nella cruda e poetica Fabula dell'artista, come in un campo magnetico, siamo presi dentro una profonda analisi sulla differenza maschile, dove desiderio, animalità e sessualità si rigenerano tra denti e corna, antiche e sempre nuove linee deleuziane di fuga nel mondo.

POL – Trama

POL nacque dal desiderio di raccontare una favola sulla scoperta della sessualità e il suo percorso di iniziazione.

Lo stimolo venne dai racconti che Marcel.lí inventava ogni notte per addormentare Adelaida, la figlia primogenita dell'artista.

La storia ha come protagonista Pol, un coniglio che perde i denti da latte. La maturità sessuale e l'entrata nell'età adulta, sarà compiuta quando tutti i denti saranno spuntati.

La disavventura lo manda in crisi e lo obbliga a cambiare dieta, deve

procacciarsi cibo morbido, che possa mangiare senza aver bisogno di masticare.

La pressione della fame lo costringe a passare dalle carote ai wurstel.

Questo passaggio implica due trasformazioni fondamentali, dalla dieta erbivora alla dieta carnivora, dal mondo della natura alla città industrializzata.

Tenere tra le mani il barattolo di vetro dei wurstel e innamorarsi di Pricepollu, la donna sull'etichetta, vengono rappresentate come azioni simultanee, amore a prima vista.

Pol, completamente rapito, guarda l'etichetta mentre mangia e parla all'immagine di Pricepollu, le chiede

di ballare per lui, così la vediamo ballare e muoversi sul barattolo, mentre Pol si inebria mangiando.

Vicino alla stazione il coniglio trova un sacco con dentro un vestito, il dreskeleton, grazie a questo vestito la sua avventura comincia.

Pol entra nella stazione, mentre aspetta si immagina Princepollu che mangia i wurstel, improvvisamente appare un uomo molto strano con un odore pungente, sta parlando con quattro animali che sembrano seguirlo.

Jaba il cinghiale, Lopa la lupa, Sap il rospo e Serpe il serpente.

Quell'uomo era il Signore del bosco, una specie di demonio in grado di

comandare un cervo, per questo si faceva chiamare Cervosatan.

Nello schermo alle spalle degli attori appare Pol nell'atto di offrire letteralmente il suo cuore di carne al fantasma di Princepollu.

Cervosatan assiste alla scena e diventa furioso, urla al coniglio di sparire e comanda alla donna di tornare a casa.

Dopo questa scena l'uomo si riunisce nel bosco con i suoi animali e, al chiar di luna, ordina l'assassinio il coniglio.

Inizia così la prima trappola di Cervosatan, una falsa festa di anniversario della tana di Pol che si concluderà con il rogo della casa del coniglio.

- 1° DENTE: Cinghiale

Senza più un rifugio il coniglio è costretto a scappare nel bosco, sino a ritrovarsi di fronte ad un capanno, all'interno si dirama un labirinto che conduce ad una spettacolare cucina, grazie al dreskeleton scopre di poter interagire con il forno, con il cibo, con le pentole.

Finalmente entra nella sala da pranzo, appena si siede appare Jaba, con il fine di ingrassare il coniglio per poi mangiarlo.

Continua a portargli cibo incitandolo a mangiare, una sorta di banchetto dionisiaco, ma Pol gioca lanciando tutto per aria, sporcandosi con i piatti

più succulenti, tirandosi il cibo in testa. Di fronte all'impossibilità di far mangiare il coniglio Jaba, ormai fuori di sé, lo butta fuori di casa.

Una volta fuori dalla baracca spunta il primo dente.

- 2° DENTE: Lupa

Nello schermo vediamo la silhouette di Pol nel mezzo di un deserto, il territorio della Lupa.

Il coniglio si avvicina all'animale mentre sta allattando, lei difende il territorio e reagisce in modo violento, inizia ad insultarlo pesantemente.

Pol risponde a tono, così inizia una battaglia verbale che si trasforma rapidamente in un combattimento da

videogame, mentre nello schermo vediamo un'animazione esplosiva che si conclude con un GAMEOVER.

La Lupa esce di scena lasciando Pol a terra, mentre gli spunta il secondo dente.

Il deserto si trasforma in un bosco frondoso e il coniglio stanco e ammaccato si addormenta, al suo risveglio canta una canzone a PrincePollu: *Bella senz'anima*.

Lei appare e gli dice che lo ama, gli racconta che Cervostan è suo padre, un uomo tremendo che le mangia le dita sin da quando era bambina, fortunatamente, grazie alle sue capacità mimetiche, le dita ricrescono...per questo lei ha

sviluppato una dipendenza dai wurstel.

Mentre Princepollu racconta la sua storia, sullo schermo si proiettano le fotografie delle torture di Cervosatan, nelle immagini vediamo che Princepollu bambina è Adelaida.

Quel demonio sa tutto del loro amore segreto e non approvando la loro relazione non la lascia più uscire, da quella sera alla stazione la lega nella stalla e la tortura.

Prima di scomparire lo mette in guardia, rivelandogli che il padre ha aizzato tutti i suoi accoliti contro di lui e che deve fare molta attenzione.

Pol vede il fantasma di Pricepollu volare nell'aria e cerca di seguirla

però non può, grida e a ogni grido la principessa si trasforma in una vecchia orrenda, dopo tre tentativi nei quali ogni volta Pricepollu appare più vecchia e mostruosa, Pol si spaventa e se ne va.

- 3° DENTE: Rospo

Lo scenario cambia e ci troviamo nella pista di un circo che ricorda un palato, esce il presentatore, il Sap: "Signori e Signore il circo è arrivato, il Circo della Malattia, benvenuti al Circo di Sap". Dopo questo annuncio il presentatore chiama un volontario, Pol entra con rullo di tamburi e si siede vicino al rospo che lo invita a ballare. Nello schermo l'ombra di Pol

si trasforma in una fantasmagoria di virus, microbi e batteri che assediano il viso del coniglio. Risa e danze, Pol si agita e il rospo lo ipnotizza. Pol cade a terra tremolante e viene obbligato dal rospo a muoversi a destra e a sinistra, nello schermo vediamo il suo corpo sottoposto a mostruose metamorfosi, ogni trasformazione gli provoca un dolore tremendo. Improvvisamente Pol riesce a risvegliarsi dall'ipnosi, spuntano quasi tutti i denti, si ribella al rospo mettendolo nel cannone e sparandolo nel cielo.

- 4° DENTE: Serpente

Pol malconcio finisce nella tana di un

serpente, che astutamente vedendolo ancora debole, gli offre una pastiglia, che ingenuamente lui accoglie ringraziando.

Ma non è una pastiglia è una droga. Nello schermo vediamo il viaggio psichedelico di Pol, in cui inizialmente Pricepollu lo abbraccia amoreggiando, ma la sensazione piacevole scopare rapidamente quando nella visione compare la serpe che amoreggia con Princepollu e poi con Pol.

Il corpo di Pol si consuma e perde strati, vediamo le viscere, le vene sino alle ossa.

Il serpente è felice, si attorciglia attorno al coniglio e lo fa suo.

Sullo scenario Pol giace a terra, Serpe credendolo morto abbandona il corpo e se ne va.

Però Pol inaspettatamente si alza e vomita tutto, l'effetto della droga scompare e il coniglio diventa adulto, finalmente sono spuntati tutti i denti. Arriva l'ora della vendetta. Il coniglio immagina le macchine più perverse per torturare e sottomettere tutti gli animali, mentre le sue orecchie si allungano e si trasformano in corna. Lui diventa il nuovo capo, il maschio dominante.

Nella scena dello scontro finale entrano tutti gli accoliti non più sottomessi a Cervosatan, Pol strappa le corna del cervo e le conficca nel

torace del demonio.

Cervosatan cade a terra morto, tutti i vudubots scompaiono.

Nell'ultima scena vediamo Pol e il fantasma di Princepollu che si abbracciano felici, mentre sullo scenario Pol si toglie il dreskeleton e abbraccia un wurstel gonfiabile a misura umana.

BESTIARIO

CONIGLIO – POL – Protagonista



Il coniglio è un animale vorace estremamente selettivo nel cibo.

Deve avere sempre cibo a disposizione poiché il suo apparato digerente funziona a digestione continua, l'assenza di cibo per oltre 12 ore espone l'animale a patologie mortali.

L'assunzione del cibo avviene tramite i denti senza alcun intervento di labbra o lingua.

I denti da latte vengono persi nell'utero o nelle prime settimane di vita.

Ha un metabolismo accelerato, più di 200 battiti al minuto, questo implica

una reattività immediata e una grande velocità.

CERVO – CERVOSATAN – Antagonista



Il cervo è un animale sacro in molte culture.

Le Menadi indossavano pelli di cervo durante i loro rituali.

Il palco dei cervi, a differenza delle corna, cresce e cade in base ai livelli di testosterone, nel maschio adulto ogni anno si rinnova e si irrobustisce, sino alla vecchiaia in cui inizia a regredire.

Il vudubot Cervosatan è costituito da una testa imbalsamata di Cervo installata su una base metallica, autonoma e mobile, in grado di muovere le due ruote che incorpora, Il sistema di movimento è autonomo e comunica con la piattaforma POL

attraverso onde radio. Il protocollo di interazione si attiva automaticamente.

3) CINGHIALE – JABA – Sporco



La dentatura del cinghiale si compone di 44 denti, che ne rivelano

le abitudini alimentari opportunistiche. Sono però i canini, spesso chiamati anche zanne, la caratteristica principale del cinghiale, quella che per prima risalta nell'immaginario collettivo. Si tratta di denti a crescita continua, presenti in ambedue i sessi, ma che tuttavia solo nel maschio hanno dimensioni tali da protrudere al di fuori della bocca, inarcandosi verso l'alto. I cinghiali sono animali sociali, che vivono in gruppi composti da una ventina di femmine adulte coi propri cuccioli, guidate dalla scrofa più anziana. Questi animali sono noti per il temperamento aggressivo: qualora presi alla sprovvista o messi alle

strette, infatti, questi animali, anche se feriti o debilitati, attaccano senza pensarci due volte, combattendo strenuamente e risultando molto pericolosi. La diversa conformazione delle zanne nei due sessi provoca anche una diversa reazione davanti al pericolo: mentre il maschio carica a testa bassa, per poi menare fendenti verso l'alto e lateralmente, al fine di sventrare l'aggressore, la femmina si getta sul nemico tenendo la bocca aperta ed azzannandolo a ripetizione, spesso infierendo sul suo corpo anche dopo averlo atterrato. Il vudubot Jaba è costituito da una testa imbalsamata di cinghiale montata su un treppiedi metallico, i

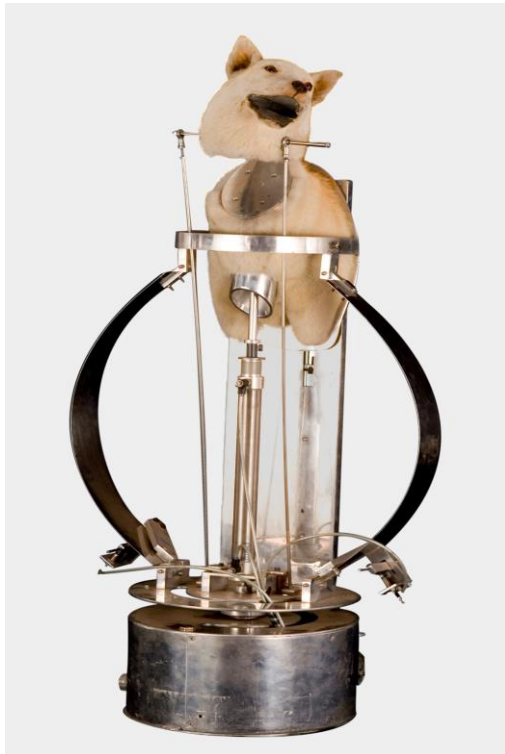
pistoni pneumatici permettono il movimento dell'automa e l'oscillazione della testa, mentre il deposito dell'acqua consente la produzione del vapore che esce dalle narici.

ROSPO – SAP – Malattia

Nel collo del rospo sono presenti due ghiandole parotoidi ovali che contengono un liquido biancastro irritante per le mucose. L'anfibio si nutre praticamente di qualsiasi cosa riesca ad entrare nella sua bocca, dagli insetti sino ai topi.

Il vudubot Sap è un automa formata da un'intelaiatura di poliestere a forma di rana gigante appoggiata su una lastra di metallo circolare. Il Robot è in grado di alzarsi, girare sulla piattaforma, gonfiare il gozzo (un pallone di gomma) e far suonare tre trombe. Nell'ultima versione della Performance questo vudubot è stato tolto.

LUPA – LOBA – Lotta



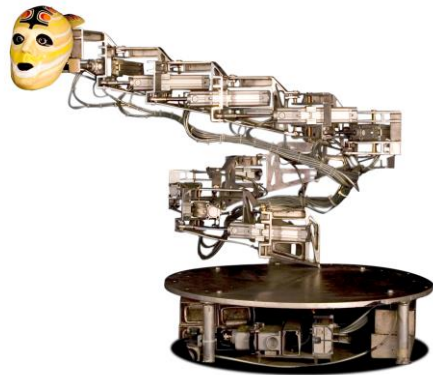
Il lupo è un animale molto territoriale e stabilisce zone molto più grandi del necessario per sopravvivere, assicurandosi così un rifornimento di cibo sicuro. L'ampiezza del territorio è in funzione del numero di prede disponibili e dell'età dei cuccioli. Questi animali vivono in branco in coppie monogame per tutta la loro vita, difendono i loro territori dagli altri branchi attraverso il rilascio di una combinazione di tracce odorifere (urina, feci, feromoni ...), di attacchi diretti, e ululati. Le cause principali di mortalità dei lupi è dovuto alle lotte territoriali

Il vudubot Loba è un robot pneumatico formato da una testa di

cane imbalsamata montata su una struttura di base circolare che può girare sino a 180 gradi e che a seconda dei movimenti produce suoni differenti.

SERPENTE – SERPE –

Droga



La perdita delle zampe nei serpenti può essere frutto di un adattamento per poter scivolare più rapidamente

all'interno di una galleria, tra fessure rocciose, o tra i cespugli.

Inoltre permette la *costrizione*, cioè l'uccisione della preda per soffocamento, avvolgendola tra le spire in modo che non riesca più a gonfiare i polmoni.

Esistono due categorie principali di veleni dei serpenti: uno *neurotossico*, che attacca il sistema nervoso provocando paralisi, e uno *proteolitico*, che attacca le proteine del sangue distruggendole.

La scelta del serpente come incarnazione del male, ma anche come stimolo alla conoscenza, rivela un sentimento ambiguo che ha dominato la cultura mediterranea e

medio-orientale

Il vudubot Serpe è un automa costituito da una catena di 12 vertebre di alluminio, ognuna delle quali montata su un pistone pneumatico che permette 3 movimenti: rotazione a destra, rotazione a sinistra e dritto. All'estremità della catena è presente una copia policroma della testa dell'artista, simile a quella proiettata nello schermo.

Vudubots

Gli animali del bestiario di Pol sono dei meccanismi robotici pensati come automi, costruiti con parametri meccanici e biologici, che suggeriscono una precisa forma zoomorfica.

Pelle e acciaio si mescolano grazie ad una struttura metallica che veste elementi tassidermici.

L'artista stesso dichiara che il riferimento nel nome alla religione Vodou ci segnala che ci troviamo di fronte a dei feticci.

Ancora una volta l'elemento magico-

religioso apre un varco nel regno animale.

Il feticcio è un oggetto di culto in genere zoomorfo o antropomorfo, adorato come una divinità e ritenuto dotato di poteri magici.

Questo termine viene utilizzato per la prima volta dai navigatori portoghesi nel XVI secolo, per designare gli idoli e gli amuleti che comparivano nelle pratiche culturali di popoli indigeni africani, dal significato feitiço, "incantesimo", sortilegio, oggetto incantato.

L' Automa, sin dalla sua comparsa, basti pensare al Golem del Talmud, è intriso di elementi soprannaturali che generano stupore e sorpresa.

La scienza quando sperimenta nell'ambito delle nuove tecnologie, spesso cammina in sentieri che mescolano effetti perturbanti con effetti matematici, penso al Frankenstein di Mary Shelley o al Cyborg di Donna Haraway.

Per tutti questi motivi i vudubots sono pregni di carattere simbolico e generano inquietudine.



Où Allons-Nous?



CONCLUSIONE
IMMERSIONE

OMEN NOMEN

Durante i nove mesi di una gravidanza quasi tutti i genitori trovano il tempo per pensare al nome

della futura creatura, alcuni lo scelgono già nei primi mesi di attesa, altri decidono di aspettare di avere un contatto visivo con la nuova vita.

In ogni caso, per tutti, la decisione finale viene annunciata sempre e solo dopo la nascita, quando il nome può essere registrato legalmente.

Così anche in questo lavoro, nonostante il nome si presenti all'inizio, viene scelto alla fine.

Il titolo è quindi la vera e l'unica conclusione possibile, la sintesi in poche parole dell'esperienza di una ricerca, presagio e destino di ciò a cui dona vita.

Omen Nomen.

Per questa ragione scelgo di

concludere aprendo gli scrigni delle parole del frontespizio, che paradossalmente non sono nella mia lingua materna.

La scelta dell'inglese in realtà è stata dettata dal suono delle parole, che meglio evocano i movimenti in cui la tesi cerca di muoversi.

BAck into Chaos

Swimming with Marcel.lí

Antúnez Roca

BAck into Chaos

Classicamente si prevede che un lavoro di ricerca inizi con un'introduzione e termini con una conclusione.

Il passaggio tra l'una e l'altra implica un passo in avanti, tipicamente reso possibile dalla dimostrazione di una tesi che si cerca di affermare, una verità che si vorrebbe portare a casa. Ecco apparire la granitica montagna, su cui si è tracciato un preciso sentiero, per riuscire a mettere la propria bandierina bianca.

Tutto questo processo probabilmente si fermerebbe, se svanisse il desiderio

e la speranza di avere ragione, di mettere la propria bandierina.

Tra le mie mani ci sono delle matite colorate e una penna, non ho bandierine bianche e i miei occhi sono neri.

La prima parola del titolo inizia con la sillaba BA, la prima sillaba di Barbara, del Babau e delle barbe.

La sillaba che Tiamat ripete per lanciare il suo incantesimo contro Marduk e generare il Chaos.

Sillaba che se ripetuta si contrappone al nuovo, dato il significato di vecchia. Ho scelto di iniziare il titolo con la parola Back, per segnalare che il mio passo in avanti è un passo indietro. La mia conclusione ritorna all'origine.

Come scrive Marcel.Í Antúnez in una pagina del suo diario, nel maggio del 2009, *la tradizione si inventa ogni giorno; interpretandola e attualizzandola creiamo nuove visioni.*

Ma non penso ad un indietro in linea orizzontale, bensì diagonale, un passo indietro che ha fiducia nel lasciarsi cadere alle proprie spalle, perché sa di avere il mare dietro di sé. Per questo il mio lavoro parla la lingua del mare, che ancora porta tracce di Tiamat, il Chaos aperto che mescola tutto.

Non si erge sulla cima delle montagne, non cerca conclusioni e si riempie la bocca di domande.

Preferisce gli abissi alle altitudini.

Là dove lo sguardo non domina,
abbandona la forza di gravità e si
prepara all'immersione.

Ho iniziato questo percorso tornando
a chiedermi che cosa sia la filosofia.

Ora mi è chiaro che non abbia nulla a
che fare con il dimostrare qualcosa,
quanto piuttosto con il ricercare
qualcosa insieme.

Ritrovando ogni volta il desiderio e il
coraggio del viaggio di Gauguin a
Tahiti, alla ricerca delle acque
primordiali, delle origini della vita, per
potersi chiedere infinite volte:

*D'où venons-nous? Que sommes-
nous? Où allons-nous?*

Swimming with

Come si può scrivere di un'arte che
abbraccia il Chaos?

La risposta che io ho trovato dopo
questo lavoro di ricerca è una.

Bagnandosi!

Abbandonando a terra gli ormeggi.

Accettando di affidare
ogni controllo

alle onde.

E poi,

nel momento giusto,
trovare il coraggio del tuffo.

Del salto nel vuoto.

Immersione.

A questo punto del mio percorso, non riesco ad immaginare una filosofia asciutta.

Questo perché è impossibile toccare l'acqua senza bagnarsi e senza che lei ci assaggi un po', cullandoci e trasportando il nostro calore, il nostro odore, il nostro umore, lontano dalla pelle dei corpi.

All'inizio di questo lavoro mi chiedevo se, in una ricerca, la distanza sia un punto di arrivo o di partenza.

Io ne ho fatto un punto di guadagno. Dalla risposta che ogni volta diamo a questa domanda, cambia completamente il nostro modo di attraversare il mare e la direzione dei venti.

Si può scegliere se farlo in barca, illudendosi di non essere toccati dai flutti o decidere di iniziare a nuotare.

Consapevoli che è possibile asciugarsi solo dopo essersi bagnati.

Il sottotitolo di questa tesi invita all'azione di nuotare con Marcel.Í Antúnez Roca.

WITH segnala che il mio modo di toccare l'arte chiama alla prossimità e alla relazione, non si può toccare senza essere toccate, non esiste il neutro e un osservatore che si possa chiamare fuori.

Nuotare nella stessa acqua implica scambiare qualcosa con chi abbiamo accanto.

Swimming with è il mio modo di

celebrare l'incontro che è la filosofia, dove, come diceva Muraro, qualcosa di vero possa accadere.

Appendice

Ho pensato importante aggiungere
alla fine di questo viaggio, del
materiale di approfondimento, che
ho raccolto negli anni precedenti a
questa ricerca, ma che ritengo
fondamentale, perché propedeutico,
rispetto il percorso compiuto.
Li lascio a disposizione di chi legge,
con l'unico scopo di ampliare,
la profondità
dell'immersione.

INTERVISTA

Intervista, ricomposta e selezionata, tra Marcel·lì Antunez Roca e Barbara Verzini, svoltasi con cadenza pressoché giornaliera, durante l'inverno del 2004.

B – Mi piacerebbe che mi parlassi ancora una volta di tua madre. È una presenza molto importante nel tuo percorso e trovo significativo che sia lei ad introdurre il film-documentario sulla tua carriera; nelle parole che lei usa si percepisce un grande sostegno

da parte sua, unito ad un profondo rispetto ed orgoglio per il tuo lavoro.

M – Mia madre rappresenta l'elemento tellurico, la nota dominante, di tutta la mia vita, per questo nel film inizio da lei, dalle sue parole, per raccontare la mia storia. Lei è un personaggio abbastanza particolare, ebbe la fortuna di vivere una situazione magica quando aveva 8 anni; viveva in un luogo abbastanza lontano, a nove chilometri dal paese, in un mulino d'acqua che era della sua famiglia. Durante la guerra civile molti mulini vennero chiusi, quindi il loro divenne un luogo con moltissimo lavoro e giro di gente, a

causa appunto della chiusura degli altri. Così accadde che all'improvviso un mulino sperduto ed isolato si trasformò in un luogo completamente diverso, in cui era costante una vera e propria esplosione di attività. Tra tutti i personaggi che passarono dal mulino in quell'epoca, un giorno si presentò un sacerdote, per rifugiarsi lì a causa della repressione violenta che la sinistra stava subendo. Era un uomo molto speciale, si chiamava Padre Sagrera, aveva una cultura ellenistica molto ampia, iniziò ad insegnare a mia madre a 8 anni il greco, veniva considerato come un filosofo, citava spesso Aristotele e Platone. Quindi

mia madre fino ai 12 anni riuscì a ricevere degli impulsi culturali veramente stimolanti. Anche per questo motivo mia madre amava studiare e così diventò maestra; però poi scoprì che non le piacevano i bambini e che quindi l'insegnamento non le interessava più.

B – E poi si innamora e sposa tuo padre, che fa parte di una famiglia completamente differente e che la mette a dura prova...

M - Lei con mio padre si trovò in una situazione molto diversa dalla sua famiglia d'origine, che era apollinea, religiosa e profondamente semplice

nella propria povertà; la famiglia di mio padre era l'esatto opposto, la violenza, l'eccesso, c'era la pianola in casa che riempiva l'aria di musica, i viaggi a Barcelona, mio nonno si muoveva spesso, era un uomo molto rispettato e conosciuto. Le mie zie erano molto belle, andavano a ballare, facevano vita sociale... precisamente tutto l'opposto dell'ambiente e della vita a cui mia madre era abituata. Così mia madre si vide sopraffatta da un incredibile caos, tra l'incessante lavoro della macelleria, la famiglia numerosa, le dinamiche familiari molto forti di mio padre. Si ritrovò a vivere in una casa molto grande, impossibile da

controllare, dove ognuno seguiva le proprie dinamiche indipendenti e lei si vedeva costretta a correre qui e là, cercando di spegnere gli incendi che generavamo. Questa era un po' la sensazione che avevo da bambino. Passò degli anni particolarmente difficili, il suocero e la suocera che vivevano nella stessa casa esercitavano una pressione incredibile sulle dinamiche familiari. Inoltre ebbe dei problemi tra il parto dei miei due fratelli e passò quasi un anno e mezzo con febbre costante a 37,5. Lei ha dovuto perciò costruire la propria vita lentamente, sapendo che la casa in cui viveva, sarebbe potuta diventare davvero la "sua casa",

solamente dopo la morte di mia nonna e mio nonno. Fortunatamente, data la situazione, mia madre è sempre stata una persona riflessiva, discreta, capace di una buona organizzazione...in mia madre la mente ha sempre comandato il corpo.

B – Quindi la famiglia di tuo padre era una famiglia molto gerarchica e dominante, immagino che tuo padre sia cresciuto sotto grandi pressioni...

M - Mio padre fa parte di una delle famiglie più ricche di Moya ed essendo il primogenito, secondo il diritto catalano ereditò tutto,

decisamente un grande patrimonio. Così a 29 anni si ritrovò ricchissimo, però era anche un grande idealista e per questo partecipò alla guerra civile; ma purtroppo fu ferito all'occhio destro da un obice nella sanguinosa battaglia dell'Ebro. Lo portarono all'ospedale, ma mancando la penicillina fu trasferito dall'ospedale di Reus a Tarragona ed infine a Barcelona tra i soldati senza speranza lasciati a morire. Ma mio padre era molto forte, era un giovane con una tempra notevole, perciò resisteva, non moriva, nonostante parte del suo viso fosse in uno stato avanzato di putrefazione. Finché trovò un'infermiera valorosa che lo

curò e gli salvò la vita. Così mio padre rimase per il resto della sua vita con il viso sfigurato...io ho una visione monoculare, data da un problema genetico, anch'io non vedo con l'occhio destro. Perciò capisco molto bene cosa significhi subire una perdita di vista. L'occhio di vetro che gli misero rimaneva costantemente aperto, come quello di una bambola, perché rimase anche senza palpebra. Perciò mio padre è una persona che ha subito sempre delle pressioni molto forti, da una parte a causa della guerra, dall'altra a causa di suo padre e quindi non ha potuto sviluppare liberamente la sua personalità. Lo ricordo come un sognatore, amava

scrivere, ma contemporaneamente come un uomo estremamente impulsivo e sanguigno.

B - Mi hai detto più volte di essere cresciuto all'interno di genealogia maschile dominante che vive sotto l'ordine della necessità, il nome dei figli è il nome dei padri o dei nonni; a parte il tuo che rompe con questo eterno ritorno e si affida a quella che si potrebbe definire una leggenda.

M – La tradizione di uccidere agnelli nella mia famiglia è presente da più di 150 anni...dal farli nascere, all'allevarli per poi ucciderli, il ciclo completo. Devi pensare che io da

piccolo dormivo con mio nonno, dai sei anni fino ai 14 non avevo una stanza mia. E lì possiamo realmente parlare come diceva Nietzsche dell'eterno ritorno, ossia la struttura meccanica dentro il contesto familiare che si va ripetendo, come una specie di frattale e lì c'è scritto il nostro futuro. Però proprio per queste leggi, i due figli minori, io e mia sorella non ereditando, non avendo patrimonio, siamo i due che hanno studiato, che sono stati sostenuti nello studio dalla famiglia.

B - Parlare della famiglia di tuo padre significa anche parlare della macelleria. Credo che debba essere

un'esperienza assolutamente unica e forte per un bambino, crescere in una dimensione di questo tipo, dimensione che si riflette infatti in ogni tua opera dalla Fura in poi.

M - C'era sempre moltissimo lavoro mescolato al fatto che è molto impressionante vedere uccidere gli animali. Il lavoro del macellaio è un lavoro che non ha nulla a che vedere con qualunque altro lavoro. È costante e faticoso, perché la carne va a male, è una lotta contro la natura, contro qualcosa che si decompone, molto più velocemente della frutta. E appena inizia il processo dovrai trasformare la carne in hamburger

altrimenti non la potrai vendere. Nel processo artigianale vendendo la carne direttamente al cliente non puoi ingannarli, devi essere molto giusto e lì mia madre eredita la tradizione della sua educazione ed è sempre stata molto corretta.

B – Riesci a ricordare la prima volta che hai visto un animale morto?

M- Non lo ricordo, era un avvenimento costante, lo vivevo come qualcosa che faceva parte della forma naturale delle mie giornate. Devi pensare che il frigorifero della mia casa era allo stesso tempo la cella frigorifera della macelleria. Nel senso

che tu aprivi il frigorifero e ti ritrovavi gli agnelli morti e accanto gli yogurt, quindi tu entravi fisicamente in questa grande sala e ti ritrovavi attorniato dagli animali morti.

B – Il vivere a contatto così ravvicinato e costante con la morte che effetto ha prodotto nel tuo percorso umano ed artistico?

M - Io mi ritengo una persona molto sensibile, la morte di un animale è un evento molto forte e credo che tutto il mondo sia colpito quando assiste ad un evento simile, non può rimanere indifferente. Come ad esempio accade nell'assistere ad un

parto. La mia cosmogonia sorge da una natura vissuta in una forma molto radicale, io lo accetto come un atto naturale; però ricordo ancora i parti che ho visto, con la violenza del momento ma anche con l'effetto di tenerezza successivo. La morte non è solo forte perché si assiste ad una vita che viene improvvisamente stroncata, ma perché gli animali quando arrivano al mattatoio sanno che devono morire, e tu ricevi l'energia dello stress degli animali che sono stati lì dentro. Io non ho mai voluto uccidere animali e, nonostante la mia tradizione familiare, mi sono rifiutato e non ho mai ucciso un agnello. Però ricordo ancora che

quando mio fratello compì 14 anni, mio nonno gli regalò un orologio per il primo agnello che uccise; uccidere un animale non piace a nessuno e mio nonno trovò una forma di compensazione per fargli superare quell'evento e trasformare quel ricordo violento.

B – L'uccisione degli animali, simbolicamente, continua a tornare nelle tue performance, legata alla dimensione del rituale e del sacrificio. Credo che il sacrificio sia una delle linee fondamentali di attraversamento del tuo percorso artistico. Potresti parlarne pensando alla connessione tra le tue

esperienze di vita e le tue scelte estetiche?

M – Riconosco un piano reale dell'uccidere gli animali per uccidere e mangiarli e poi il tema religioso.

Io ho un'educazione religiosa molto strutturata fino ai 14, 15 anni, sino alla morte di Franco e vivo in una società molto impregnata di questa cultura, la Semana Santa in Moya è molto simile a quella andalusa. L'idea che una persona si sacrifichi perché tu ti possa costruire un destino migliore è un elemento importante nella mia formazione. Tier Mon ad esempio è una messa, costruita da un personaggio che è una sorta di dio

vestito di bianco, che attraversa tutte le differenti scene e risolve le cose. In questa performance è chiaramente presente un elemento redentore assoluto, un deus ex machina, che appare dal principio uscendo dall'acqua e alla fine torna nell'acqua. E poi in Epizoo c'è una costruzione cerimoniale dalla struttura del videogioco, appare un Marcel.lí in un mondo celestiale che sta fluttuando nel cielo e poi arriva l'immagine di un Marcel.lí distrutto, fatto a pezzi, morto sacrificato, un Extreme Golem. Torna continuamente questa costruzione cerimoniale di una messa che poi arriverà con Satellites Obscene in una forma più sfacciata e

provocatoria.

Per questo mi è chiaro perché i miei spettacoli colpiscano così fortemente gli italiani, perché gli italiani hanno una costruzione della messa e del sacrificio molto profonda, noi non arriviamo al sadomasochismo, lo vedo come una questione più protestante, anglosassone, del nord. Noi arriviamo alla colpa e al sacrificio dall'estetica cattolica, che accetta tutta questa dismisura di estremi perché fa parte di questo pensiero formale. Arriva un momento oltre i 30, in cui mi rendo conto che devo accettare e riconoscere come una ricchezza questo substrato di

tradizione cattolica, che porta con sé anche il paganesimo; la cosmogonia che apporta il cattolicesimo è anche erede di tutta la tradizione romana, ellenica, greca e persino egizia. C'è una continuità nelle celebrazioni, nei santi, nei riti della natura che si manifestano nella ciclicità dell'anno. Io mi ricordo che all'inizio tutto il mondo mi chiedeva se ero sadomasochista, io non entro in queste dinamiche, non mi appartengono. Io in realtà rinasco come artista e recupero il mio riconoscimento dopo la Fura nella posizione opposta rispetto a quella che avevo in Accions, io mi redimo soffrendo con la macchina di Epizoo.

Di tutta la violenza, che ho espresso e tirato fuori, distruggendo la macchina, rompendo porte, agendo in modo profondamente violento tra le persone negli spettacoli della Fura, mi redimo lasciando che la gente possa scaricare tutte le energie che io ho mosso ed agito in quegli spettacoli, grazie ad Epizoo. B – Quindi come definiresti il tuo avvicinamento alla complessa tematica del sacrificio? M - Io mi avvicino al sacrificio prima di tutto da una posizione vissuta, incarnata. di esperienza viva, non come postura culturale. Io sono un contadino, giungo al mio lavoro da allevatore e macellaio; sono arrivato a questo

mondo artistico e alla body art attraverso la mia cosmogonia e non per un rifiuto o un'adesione culturale verso un libro che ho letto e che mi ha colpito. Quando apro un libro d'arte e vedo quello che fanno gli Azionisti Viennesi penso che questo è quello che io ho fatto e ho vissuto per tutta la mia vita. Loro vogliono dare una risposta culturale al cattolicesimo ecc. e arrivano ad utilizzare tutti questi materiali organici, mentre io, diciamo, do semplicemente quella risposta che mi sorge naturale e spontanea.

B – Senti che entrambe le tradizioni, da parte materna e da parte paterna

hanno influenzato, nutrito e contribuito a quella che chiami la tua cosmogonia?

M – Certo, io nasco nella macelleria, però in me le due culture si sono fuse. Io ho avuto la fortuna di vivere il mondo degli Antúnez che sono portoghesi e arrivarono a Moya nel 1674, ma ho anche ho avuto la fortuna di vivere con i Roca, che è la famiglia di mia madre, grazie alla possibilità delle vacanze estive. Questo perché, quando arrivò Angelina di cui ti ho parlato, subito dopo Rosario, ad occuparsi di noi figli, i più piccoli venivano spediti al mulino di mia madre; quindi io dai 6

ai 9 anni, ho fatto 4 estati vivendo nella stessa situazione in cui aveva vissuto lei durante la guerra, perché la sua casa continua ad essere molto isolata, senza elettricità, il mulino è ancora funzionante.

Ho potuto fare esperienza di tutti i riti della terra, il rito della mietitura, la tostatura delle nocciole e delle mandorle... Dentro di me perciò vive in modo fertile la realtà dell'allevamento mescolata a quella contadina.

B – È evidente quanto questo tuo vissuto abbia influenzato e direzionato l'estetica furera della trilogia, anche perché nonostante

fosse un collettivo c'era una divisione dei lavori e, se non ricordo male, eri tu il direttore artistico delle azioni. Puoi parlarmi quindi del contributo alla trilogia negli aspetti riguardanti la tua cosmogonia?

M - La rappresentazione dei 3 spettacoli della Fura, per quello che mi concerne, perché poi c'è chiaramente la parte collettiva, però per quello che ha a che fare con il mio contributo, coincide perfettamente nella ricostruzione, perché ne ho piena consapevolezza e coscienza, dei miei fantasmi infantili. Quindi principalmente Accions esprime il piano precosciente della nascita e,

per quanto riguarda il mio ruolo nella performance che era molto violento, del fantasma di mio padre e mio nonno, che erano delle persone molto violente, prima di mangiare diventavano estremamente aggressivi, urlavano, rompevano sedie. In Accions è presente una manifestazione violenta del piano degli Antúnez. Penso ad esempio a mio padre nel periodo dell'adolescenza dei miei fratelli, la visse molto male, c'erano degli scontri molto forti, litigavano, li cacciava di casa, loro se ne andavano anche per una settimana perché non voleva vederli. In Suz o Suz torna tutto il mondo della mia infanzia,

della macelleria e del mattatoio mescolati ai riti dell'agricoltura della casa di mia madre, quindi la farina e la carne, macellai e agricoltori. In Tier Mon invece c'è una scena molto chiara dove viene ricostruita la mangiatoia per i maiali, e in qualche modo emerge un elemento molto interessante che ha a che vedere con la forza di gravità, attraverso l'utilizzo delle gru, elemento che poi io riprenderò nelle mie sperimentazioni a gravità zero. Ci sono certamente delle tematiche nel mio percorso che dalla Fura tornano e si ripetono, perché facenti parte della mia cosmogonia, come ad esempio il liquido amniotico presente nelle

vasche di Suz o Suz. In questo senso ho tenuto una traiettoria di ricerca artistica molto coerente.

B – Ora che sono passati ormai trentanni e che la tua carriera si è sviluppata con un'ampiezza e una qualità di lavoro impressionante quali sono le tue riflessioni rispetto questo incredibile percorso. M - Vedendo in profondità le cose mi rendo conto che da Epizoo la mia questione principale è stata quella di sviluppare il mio percorso di artista, che è quello che sento di essere. Però avendo iniziato dalla linea della Fura, questo percorso sorse e rimase immediatamente inglobato nel

mondo del teatro, come compagnia di teatro, inoltre alcuni dei componenti avevano studiato teatro e perciò queste persone tuttora pensano di essere un gruppo teatrale. Io penso che la differenza tra la prima Fura e la seconda è che la prima è una Fura di performance, del mondo dell'arte, mentre già con Noun è una Fura di teatro. Nessuno degli altri si era preoccupato di fare un lavoro teorico, perché tipicamente gli attori non hanno questa volontà. Attualmente io sono una compagnia indipendente, però, come ogni compagnia indipendente, sono incapace di recuperare i soldi che costa uno spettacolo per cui è

necessaria la collaborazione con le istituzioni. Queste però nel momento in cui entrano a far parte del progetto lo vogliono ovviamente anche controllare. L'idea dell'arte degli anni '60, quella degli artisti indipendenti è praticamente scomparsa, attualmente la maggior parte della gente che ha una struttura indipendente in realtà è profondamente dipendente dalle istituzioni, dove lavorano quelli che ti comprano il prodotto, quelli che ti supportano, quelli che pagano i festival. Quindi questo è stato un grande cambiamento, quando iniziai con la Fura non esisteva altro teatro se non quello indipendente, non c'era

altra opzione per portare avanti il tuo progetto se non quella di essere un artista indipendente. Questi sono elementi che hanno condizionato molto tutti i processi che ho attraversato e li vedo come il segno dei tempi, qualcosa contro cui non puoi combattere.

B – Alla luce di queste riflessioni come valuti l'evoluzione del tempo storico rispetto il tuo percorso artistico? Aver vissuto la fine del franchismo durante la Fura è stato sicuramente un agente detonante rispetto la situazione politica che stiamo vivendo attualmente.

M – La mia generazione ha vissuto la morte di Franco (io avevo 15 anni) assistendo ad una vera rivoluzione di usi e costumi. Inoltre tenendo presente che io è come se fossi una persona nata vecchia, perché, con il solo fatto di dormire con mio nonno, porto già una tradizione dei primi del novecento. Vivo nel piano della trasformazione sociale, come è accaduto ad Almodovar, però noi, con la Fura, otteniamo un riconoscimento assolutamente fuori da ogni previsione, in un momento in cui eravamo estremamente giovani, avevamo 24 anni! È impossibile ora tornare a pensare come pensavamo a vent'anni. In quegli anni era presente

una grandissima forza nel lavoro della Fura e un'instancabile energia dirompente. La sua forma di pensare le cose in quel momento, che era assoluta, radicale, rapida, era unita alla capacità fisiologica, data dall'età, di vincere qualunque ostacolo, di pensare in una forma reale e non in una forma cinica o ironica. Tutto questo è possibile perché il tuo corpo a vent'anni non ti si oppone, non fa resistenza, non è d'intralcio. Tutto questo boom biologico ottenne una risposta sociale perché la Spagna era nello stesso boom di crescita, mossa dal desiderio di uscire e proporsi all'esterno, essere conosciuta in Europa. In questo senso

l'età della Fura di quegli anni era la stessa età della Spagna. E questo è quello che permise che l'ombra della Fura diventasse così ampia e si diffondesse a livello internazionale in brevissimo tempo. Perciò che le due cose coincidano è fondamentale, perché si può avere un grande artista, ma se costui si trova in un momento storico sbagliato, non ottiene il riconoscimento che meriterebbe e tutto diventa più difficile. Comunque considero anche che sia praticamente impossibile, nel susseguirsi di una vita, mantenere i riconoscimenti allo stesso livello. È una cosa molto visibile proprio ora, che la politica richiede e dà riconoscimento ad

artisti che sono "politicamente corretti", che trovano tra virgolette un equilibrio tra passato e futuro, che non danno un apporto creativo e non si assumono alcun rischio. Mentre per noi in quegli anni era l'esatto opposto, andammo in Argentina nell'84, la Fura era nell'elenco spagnolo, nel secondo festival latinoamericano di Cordova Argentina e la gente d'alto rango in pelliccia che era venuta con l'idea di vedere uno spettacolo teatrale classico, si ritrovò all'interno di in una performance scioccante, con noi che distruggevamo ogni cosa, lanciavamo barili di pittura, esplodevamo petardi. Le persone

rimasero completamente scandalizzate. Questo oggi non sarebbe possibile, genererebbe sicuramente un problema diplomatico, l'ambasciatore si lamenterebbe chiedendo spiegazioni su cosa sia accaduto, direbbe "chi mi hanno inviato questi spagnoli per rappresentare la Spagna?!". A quell'età ti assumi quel rischio, sei giovane hai desiderio di farti conoscere, e proprio in quell'età decisero di scommettere su di noi; adesso purtroppo più difficilmente accade, è molto più facile che si lavori non rappresentando alcuno o quantomeno non rappresentando il proprio momento storico.

B – Sicuramente fai parte di una generazione in cui l'arte si è intrecciata profondamente con la politica, riuscendo spesso raccontare il proprio periodo storico decostruendolo e criticandolo pesantemente.

M - Io ho sempre pensato di essere il prodotto di una generazione che nega tutto, nel senso che gli anni '60 vanno nella direzione di aprire nuovi spazi, negando quelli anteriori. Quindi si nega l'oggetto e si accetta il sociale, si nega il corpo, si nega la figurazione e si entra nell'astrazione,

si nega il barocco e si entra nel minimalismo, ed è tutto così costantemente. Si nega la melodia, si nega la struttura sinfonica, si negano i modelli, si utilizzano nuovi materiali. Io sono un po' l'ultimo baluardo di questa generazione di Orlan, Sterlac, Carlos Santos e tutte queste persone, a cui si deve la negazione del corpo, la negazione dolore. Ma poi, ad un certo punto, mi sono reso conto che per poter avanzare nel mio lavoro non potevo più continuare solamente a negare, bensì iniziare ad entrare in una posizione affermativa. Questa è la forma narrativa che si può riconoscere ad esempio in Pol dove non è presente solamente la pretesa

del fare vuoto ma anche del costruire.

B - Volevo farti un'ultima domanda rispetto l'utilizzo dell'ironia nel tuo lavoro, che mi appare come una costante e che noto quanto colpisca e spiazzi gli spettatori durante le tue performance.

M - Tu che cosa pensi di questo, poi ti rispondo però prima volevo sapere che cosa pensi tu a riguardo.

B - Per me è un elemento molto interessante, perché non apprezzo gli artisti che credono di tenere la verità nelle proprie mani, e che il fatto di saper fare ironia, che significa che si

può burlarsi di qualunque cosa, persino dell'artista stesso mi sembra una posizione molto più interessante rispetto altre posizioni narcisiste che spesso si vedono nel mondo dell'arte, dove tutti e tutte a tratti sono prime donne.

M- Sì è vero c'è un'ironia che è presente nei miei lavori. Per iniziare a risponderti voglio precisare che la penso come te. Effettivamente l'ironia è una forma per mettere in questione molte cose di te stesso e del tuo lavoro e così via. Inoltre c'è una parte dell'ironia che utilizzo che ha a che vedere con quello che non vogliamo accettare. Parte dell'humour ha a che

fare con questo, con il disastro, con la caduta, con cose molto semplice. L'ironia mette in gioco tutta una serie di elementi che sono proibiti, su cui la gente non vuole riflettere o avere a che fare; e questo crea un urto e provoca le risate, ma la risata che ne esce è una risata nervosa. Poi mescolando i contesti, le idee, i materiali, accade che in realtà stai formulando un pensiero sul mondo. Perché l'ironia è una filosofia.

B – Filosoficamente l'ironia è stata spesso utilizzata come medium per esprimere riflessioni molto profonde, per trasmettere verità pregne di

grandi contenuti trascendentali e metafisici. Per questo l'ironia veniva considerata una forma di espressione privilegiata.

M – Sì decisamente c'è qualcosa di questo in quello che intendevo dire, che ha molto a che vedere con la cultura spagnola, non so penso a Goya, quella sorta di ironia amara, molto particolare, ma questa è un'altra storia...

BIBLIOGRAFIA

- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Orlan*, Milano, Virus Production, 1996.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Identità Mutanti . Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano, Costa&Nolan, 1997.
- ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí, *Por qué Dibujo*. Catalogo dell'Esposizione “*Marcel·lí Antúnez Roca, Interattività Furiosa. Pre-Interattività e Sistematurgia*”, Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, Italia 2007.
- ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí, *Sistematurgia. Acciones, Dispositivos y Dibujos*. Barcellona, Ediciones Poligrafa, 2015.
- ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*. Milano, Bompiani, 1989.
- ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968.
- ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, 1966.
- ARTAUD, Antonin, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*. Milano, Adelphi, 1969.
- ARTAUD, Antonin, *I Cenci*. Torino, Einaudi, 1968.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, il suicidato della società*. Milano, Adelphi, 1988.

- ARTAUD, Antonin, *Storia vissuta di Artaud-Mômo*. Brescia, Edizioni l'Obliquo, 1995.
- ARTAUD, Antonin, *Per farla finita col Giudizio di Dio*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.
- ARTAUD, Antonin, *Poesie della crudeltà*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2002.
- ARTAUD, Antonin, *CsO: il corpo senz'organi*. Milano, Mimesis, 2003.
- ARTIOLI, Umberto e BARTOLI, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*. Milano, Feltrinelli, 1978.
- BALZALA, Andrea, *La nuova scena elettronica*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.
- BENEDICT, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword; Patterns of Japanese Culture*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1991.
- BERARDI BIFO, Franco, *Mutazione e cyberpunk*. Genova, Costa & Nolan, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *I <<passages>> di Parigi*. Torino, Einaudi Editore, 2000.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *Lacan, il maestro assoluto*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1999.
- BOCCIA, Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano, La Tartaruga, 1990.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in feminist theory*. New York, Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi*. Roma, Luca Sossella Editore, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Madri, mostri e macchine*. Roma, Manifestolibri, 2005.

- BRENTAROLLI, Maddalena, MALÈ, Massimo, ZAMBONI, Chiara, ZANARDO, Gloria, *Introduzione a Lacan. Genesi del concetto simbolico negli scritti degli anni 50*. Verona, Libreria Editrice universitaria, 1994.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London-New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith e SCOTT, Joan W., *Feminist theorize the political*. London-New York, Routledge 1992.
- BUTLER, Judith, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London-New York, Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith, *Undoing gender*. London-New York, Routledge, 2004
- CAMBRIA, Florinda, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*. Milano, Jaka Book, 2001.
- CAMBRIA, Florinda, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- CANEVACCI, Massimo, *La comunicazione teatrale*, Roma, Ed. Seam, 1993.
- CANEVACCI, Massimo, *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*. Roma, Metelmi editore, 1999.
- CAPPUCCI, Pier Luigi, *Il corpo tecnologico*. Bologna, Baskerville, 1994.
- CARONIA, Antonio, *Il Corpo Virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padova, Muzzio Editore, 1996.
- CIGARINI, Lia, *La politica del desiderio*. Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995.
- (A cura di) DE CECCO, Emanuela e ROMANO, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*. Milano, Costa&Nolan, 2000.

- D'ORAZI, Maria Pia, *Buto. La Nuova Danza Giapponese*, Roma, Editori Associati, 1997.
- D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Logica del senso*. Milano, Feltrinelli, 1969
- DELEUZE, Gilles, *Differenza e ripetizione*. Bologna, Il Mulino, 1971.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Critica e clinica*. Milano, Cortina, 1996.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *Come farsi un corpo senza organi*, Roma, Castelvecchi, 1996.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 1997.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *La Scrittura e la differenza*. Torino, Einaudi, 1971.
- DERRIDA, Jacques, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*. Milano, Abscondita, 2005.
- DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987.
- DIOTIMA, *Mettere al mondo il mondo*. Milano, La Tartaruga, 1990.
- DIOTIMA, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milano, La Tartaruga, 1992.
- DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza: le radici femminili dell'autorità*. Napoli, Liguori Editore, 1995.
- DIOTIMA, *La sapienza di partire da sé*. Napoli, Liguori Editore, 1996.

- DIOTIMA, *Il profumo della maestra*. Napoli, Liguori Editore, 1999.
- DIOTIMA, *Approfittare dell'assenza: punti di avvistamento sulla tradizione*. Napoli, Liguori Editore, 2002.
- DIOTIMA, *La magica forza del negativo*. Napoli, Liguori Editore, 2005.
- DIOTIMA, *L'ombra della madre*. Napoli, Liguori Editore, 2007.
- DIOTIMA, *Potere e politica non sono la stessa cosa*. Napoli, Liguori Editore, 2009.
- DIOTIMA, *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza fra reale e irreale*. Napoli, Liguori Editore, 2009.
- DIOTIMA, *La festa è qui*. Napoli, Liguori Editore, 2011.
- DUODA: *estudis de la diferència sexual*, Universitat de Barcelona, Núm. 27, 49, 52.
- DOLTO, Françoise, *La libertà d'amare*. Milano, Rizzoli, 1980.
- ELIADE, Mircea, *Il sacro e il profano*, Bollati e Boringhieri Editore, Torino, 1984.
- ELIADE, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla Editore, Torino, 1966.
- ELIADE, Mircea, *Cosmologia e alchimia babilonesi*, Lindau s.r.l., Torino, 2017.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre català d'agitació política*. Barcelona, Edicions 62, 1969.
- FÀBREGAS, Xavier, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Curial, 1972.
- FIORANI, Eleonora, *Leggere i materiali, con l'antropologia, con la semiotica*. Milano, Editori di Comunicazione – Lupetti, 2000.
- VEGGETTI FINZI, Silvia, *Il bambino della notte*, Milano, Mondadori, 1995.

- (a cura di) FRANCHI, Donatella, *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*. Milano, Quaderni di Via Dogana, Libreria delle donne, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- FOUCAULT, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino, Einaudi Editore, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Microfisica del potere*. Torino, Einaudi Editore, 1977.
- FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes: essais de féminologie*. Paris, Gallimard, 1989.
- GALIMBERTI, Umberto, *Il corpo*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- GALIMBERTI, Umberto, *Orme del sacro*. Milano, Feltrinelli, 2000.
- GATTO TROCCHI, Cecilia, *Vita da trans. 15000 transessuali in Italia. Storie e confessioni di un'esistenza difficile*. Roma, Editori Riuniti, 1995.
- GIANETTI, Claudia, *Marcel.lí Antúnez Roca, performances, objetos y dibujos*. Barcelona, ed. Mecad, 1998.
- GIOVANNINI, Fabio, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*. Roma, Castelvechi, 1999.
- GIRARD, Renè, *La violenza e il sacro*. Milano, Adelphi, 1980.
- GIRARD, Renè, *Il capro espiatorio*. Milano, Adelphi, 1987.

- GODBOUT, J.T., *Lo spirito del dono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- GOODEVE, Thyrza Nichols, *Come una foglia*. Milano, La Tartaruga, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Per un teatro povero*. Roma, Bulzoni, 1970.
- HARAWAY, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne , tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995.
- HOME, Stewart, *The Assault On Culture. Utopian currents from Lettrisme to Class War*. Londra, Aporia Press & Unpopular Books, 1988.
- INNES, Cristopher, *Holy Theatre: ritual and the avan garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- IRIGARAY, Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- IRIGARAY, Luce, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*. Paris, Les éditions de la Pleine Lune, 1981.
- IRIGARAY, Luce, *Passions élémentaires*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle* . Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre* . Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- IRIGARAY, Luce, *Sexes et parentés*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- IRIGARAY, Luce, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Paris, Le Livre de Poche, 1989.

- IRIGARAY, Luce, *Sexes et genres à travers les langues*. Paris, Éditions Grasset, 1990.
- IRIGARAY, Luce, *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris, Éditions Grasset, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*. Paris, Des Femmes, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro XX. Ancora(1972-1973)*. Torino, Einaudi Editore, 1983.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008. (Questo volume riunisce: *Tristes tropiques*; *Le totémisme aujourd'hui*; *La pensée sauvage*; *La voie des masques*; *La potière jalouse*; *Histoire de lynx*)
- LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere dei diritti*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1987.
- LONZI, Carla, *Autoritratto*. Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1969.
- LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel*. Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1974.
- LONZI, Carla, *Taci, anzi parla*. Milano, Rivolta Femminile /Et Al., 1979.
- LONZI, Carla, *Vai pure*. Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1980.
- LONZI, Carla, *Scacco ragionato*. Milano, Rivolta Femminile, 1985.
- LONZI, Carla, *Armande sono io*. Milano, Rivolta Femminile, 1992.

- LONZI, Carla, *Scritti sull'arte*. Milano, Et Al., 2011.
- MACRÌ, Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*. Milano, Costa&Nolan, 1996.
- MARENKO, Betti, *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*. Roma, Castelvechi, 1997.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950.
- MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988.
- MISHIMA, Yukio, *Confessioni di una Maschera*. Milano, Feltrinelli, 1989.
- MISHIMA, Yukio, *Dopo il banchetto*. Milano, Feltrinelli, 1991.
- MISHIMA, Yukio, *La voce delle onde*. Milano, Feltrinelli, 1994.
- MISHIMA, Yukio, *Il padiglione d'oro*. Milano, Feltrinelli, 1995.
- MISHIMA, Yukio, *La foresta in fiore*. Milano, Feltrinelli, 1995.
- MISHIMA, Yukio, *Sole e acciaio*. Parma, Guanda, 2001.
- MISHIMA, Yukio, *Le ultime parole di Yukio Mishima*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*. Milano, Bompiani, 1999.
- MURARO, Luisa, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*. Milano, Feltrinelli 1976.
- MURARO, Luisa, *Maglia o uncinetto*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- MURARO, Luisa, *Guglielma e Maifreda*. Milano, La Tartaruga 1985
- MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*. Roma, Editori Riuniti 1991.

- MURARO, Luisa, *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli, D'Auria 1995.
- MURARO, Luisa, *Lingua e verità in Emily Dickinson, Teresa di Lisieux, Ivy Compton-Burnett*. Verona 1995.
- MURARO, Luisa, *Le amiche di Dio. Scritti di mistica femminile*. Napoli, d'Auria, 2001.
- MURARO, Luisa, *Il Dio delle donne*. Milano, Mondadori, 2003.
- MURARO, Luisa, *Il posto vuoto di Dio*. Genova, Maretti, 2006.
- MURARO, Luisa, *Tre Lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*. Napoli, Orthotes Editrice, 2011.
- MURARO, Luisa, *Non è da tutti. L'indicibile fortuna di nascere donna*. Roma, Carocci Editore, 2011.
- MURARO, Luisa, *Autorità*. Torino, Rosenberg&Sellier, 2013.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Napoli, Edizioni Cronocopio, 1995.
- NICHOLS GOODEVE, Thyrza Nichols, *Come una foglia*. Milano, La Tartaruga, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Opere complete*. Milano, Adelphi, 1970.
- NITSCH, Herman, *Teatro delle Orge e dei Misteri*. Napoli, Edizioni Studio Morra, 1968.
- OLLÉ, Alex (ed.). *La Fura dels Baus 1979- 2004*. Barcelona, Electa, 2004.
- ORTOLANI, Berto, *Il teatro giapponese*, Roma, Bulzoni, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *L'aria si fa tesa . Per una filosofia del sentire presente*. Genova, Costa&Nolan, 1994.
- PERNIOLA, Mario, *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino, Einaudi Editore, 1994.

- PERNIOLA, Mario, *Oltre il desiderio e il piacere. Territori dell'estremo e spaesamento*. Milano, Mimesis, 1995.
- PERNIOLA, Mario, *L'Estetica del novecento*. Bologna, Il Mulino, 1997.
- PERNIOLA, Mario, *I situazionisti*. Roma, Castelvecchi, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Milano, Costa & Nolan, 1999.
- PERNIOLA, Mario, *L'Arte e la sua ombra*. Torino, Einaudi Editore, 2000.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*. Barcelona, Icaria, 1990.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid, Horas y horas, 1996.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo hoy*. Barcelona, Planeta, 1997.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*. Barcelona, Icaria, 2001.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Historia de una relación sin fin: la influencia en España del pensamiento italiano de la diferencia sexual (1987-2002)*, <<DUODA Revista d'Estudis Feministes>> núm 24-2003.
- RUFFINI, Franco, *I teatri di Artaud*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- RUFFINI, Franco, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*. Roma-Bari, Laterza, 2009.

- SALABERT, Pere, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez: cara y controcara*. Murcia, CENDEAC, 2009
- SALERNO, Giorgio, *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butô tra Oriente e Occidente*. Genova, Costa & Nolan, 1998.
- SALVAT, Ricard, *El teatro de los años 70*. Barcelona, Ediciones Península, 1974.
- SALVATORE, Gianfranco, *Techno-Trance*, Roma, Castelvechi, 1998.
- SAVARESE, Nicola, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*. Bari, Laterza, 1992.
- SAVOCA, Giuseppe, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body art estrema degli anni novanta*. Roma, Castelvechi, 1999.
- SCHECHNER, Richard, *La teoria della Performance*, Roma, Bulzoni, 1985.
- SCHECHNER, Richard, *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
- TERROSI, Roberto, *La filosofia del postumano*. Genova, Costa&Nolan, 1997.
- (a cura di) THÜNE, Eva-Maria, *All'inizio di tutto la Lingua Materna*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1998.
- TORRE, Albert de la, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Pirene, 1992.
- TURNER, Victor, *Dal rito al Teatro*. Bologna, Il Mulino, 1982.
- VALERIANI, Luisa, *Dentro la Trasfigurazione. Il dispositivo dell'arte tra **cibercultura** e Vangelo*. Milano, Costa&Nolan, 1999.

- VERGINE, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*. Milano, Skira Editore, 2000.
- VIALA, Jean e MASSON SEKINE, Nourit, *Butô. Shades of Darkness*. Tokyo, Shufunotomo, 1988.
- WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. London-New York:, Harcourt Brace Jovanovich, 1938.
- ZAMBONI, Chiara, *La filosofia donna. Percorsi di pensiero femminile*. Verona, Demetra, 1997.
- ZAMBONI, Chiara, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*. Napoli, Liguori Editore, 1999.
- ZAMBONI, Chiara, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*. Napoli, Liguori Editore, 2001.
- ZENONI, Alfredo, *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi*. Milano, Bruno Mondadori Editore, 1999.

PERFORMANCES

1994

EPIZOO

Performance meccatronica interattiva

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Progetto informatico e musica: Sergi Jorda

Scenografia e macchine: Roland Olbeter

Infografie: Paco Corachan, Marcel·lí Antúnez Roca

Luci: Ramón Rey

Produzione: Marcel·lí Antúnez Roca, Sergi Jorda, LOMA Production e SIGMA Bordeaux

1998

AFASIA

Performance meccatronica interattiva. Mito narrato da un attuante con esoscheletro, robot sonori, immagini, suoni e video interattivi

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Musica: Alain Wergifosse, Sergi Jorda, Ian Briton

Robots e scenografia: Roland Olbeter

Eesoscheletro: Roland Olbeter, Noemí Ramos, Ramón Rey, Christian Konn

Infografie e immagini elettroniche: Marcel·lí Antúnez Roca, Paco Corachán

Interattività e programmazione: Toni Aguilar, Sergi Jorda

Direzione tecnica e luci: Ramón Rey

Suono: Alain Wergifosse

Direttore della fotografia: Toni Anglada

Video: Andy Davies

Marcel·lí Antúnez Roca, *L'attore, dall'animazione teatrale alla scena digitale*

257

Scenografia dei video: Nico Nubiola

Operatore di camera: Laura Sigon

Attori dei video: Albert Anguera, Eva Antas, Marcel·lí Antúnez Roca,

Susana Barranco,

Laura Hernández, Companyia Skrot, Marga Socias, Toni Tomàs, Magí Valls.

Produzione: Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona), MECAD \Media Centre d'Art i Disseny (Sabadell-Barcelona), Festival de Teatre Visual i de Titelles (Barcelona), Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

2002

POL

Racconto meccatronico con cinque robot, due *attuanti* con esoscheletro, uno schermo panoramico

Regia e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Attore: Piero Steiner

Attrice virtuale: Silvia García

Musica: Alain Wergifosse

Robots: Roland Olbeter

Responsabile grafico: Alvaro Uña

Programmazione: Jesus de la Calle

Fotografía: Darius Koehli

Luci: Ramón Rey

Esoscheletro e tecnica dei robots: EBA-Studio (Christian Konn, Carlos Jovellar)

Equipe 3D: SU-Studio (Marko Brajovic, Richard Porcher, Stefanie Alice Vandendriessche, Luka Brajovic)

Coordinamento tecnico: Paco Beltran

Management: Marta Oliveres-MOM

Produzione: PANSPERMIA S.L., Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2002,
Mercat de les Flors, MEDIA-EUROPA, Teatre de Tàrraga. Con l'appoggio
di Institut Català de les Indústries Culturals -ICIC de la Generalitat de
Catalunya, SGAE

2003

TRANSPERMIA

Conferenza mecatronica che presenta i risultati del progetto *Dedalus*,
esperienza di volo in assenza di gravità, e la teoria Transpermia

Ideazione, regia, disegni e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Musica: Alain Wergifosse

Programmazione: Jesús de la Calle

Animazione Flash: Álvaro Uña, Gaetano Mangano

Edizione video: Sergi Díez

Direzione tecnica e tecnico volo: Paco Beltrán

Assistente grafico: Júlia Rubio, Marc Trafak, Mireia Barberà

Programmazione Flash: Sergi Porter

Camera volo: Begoña Egurbide, Saso Podgorsek

Management: Marta Oliveres

Dreskeleton: EBA

Programmazione robot Requiem: Joan Carles Bonet

Assistenti di volo: CGTC (Yuri Gagarin Training Center)

Produzione: Panspermia S.L., Ars Catalyst (progetto Mir) Ministerio de

Cultura INAEM, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música,
ICUB- Ajuntament de Barcelona, Departament de Cultura Generalitat de
Catalunya.

Debutto in Italia: Torino, Malafestival, 2003

2006

PROTOMEMBRANA

Conferenza-performance interattiva

Ideazione, disegni, performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Animazione: Liliana Fortuny

Programmazione: Matteo Sisti Sette

Musica: Alain Wergifosse

Fotografía: Carles Rodríguez

Video: Lucia Egaña Rojas, Francis Gómez de la Cruz

Luci: Oriol Ibáñez

Assistenti grafici: Wahab Zeghlache, Emi Martín, Ana Fernández de Sevilla

Fontanet, Oriol Corbella, Merlí Borrell, Dídac Valldosera

Modelli: Lucia Egaña Rojas, Emi Martín, Perla Mesa, Giulia Mattioli,

Adelaida Antúnez, Àlvar Antúnez, Marcel·lí Antúnez Roca

Joy-dreskeleton: Héctor López

Produzione tecnica: Oriol Ibáñez

Assistente alla produzione tecnica: Lucia Egaña Rojas

Produzione esecutiva: Eva Vilaró Móra

Produzione: Panspermia SL, in collaborazione con ICIC -Institut Català de

les Indústries Culturals, INAEM, Ministerio de Cultura - España, ICUB
Institut de Cultura de Barcelona, d-lab (Dedale/Paris), Arcadi (Paris)

2007

HIPERMEMBRANA

Copione, disegni e regia: Marcel·lí Antúnez Roca

Performer: Marcel·lí Antúnez Roca, Nico Baixas, Ignacio Galilea

Musica: Pau Guillamet (Guillamino)

Programmazione: Matteo Sisti Sette

Animazione: Liliana Fortuny

Direttore della fotografia: Diego Dussuel

Luci: Memé Boya

Direzione tecnica e illuminazione interattiva: Oriol Ibáñez

Camera: Robert Roig, Oriol Ibáñez

Edizione video: Guergana Tzatchkov, Lucía Egaña Rojas, Sergi Dies,
Aymar del Amo

Interfacce e modelli: Álvaro Sosa, Max Dalmau

Hardware: Héctor López, Pau Corella

Assistenti grafici: Wahab Zeghlache, Marcel Pié, Oriol Corbella

Performer virtuali: Nico Baixas, Ignacio Galilea, Lucía Egaña Rojas, Cuco

Suárez, Mónica Cofiño, Alba Ghilardi, Begoña Grande, Gilmar Gerena,

Elisenda Renom, Carolina Gallai, Ettore Scarpa, Alessandro Tessitore,

Francesca Saraullo, Federica Pellegrino, Serena Casale, Vanessa Michelion,

Antonio Cristian Losco, Silvia Haag, Pau Nubiola, Joan Simó, Adelaida

Antúnez, Àlvar Antúnez, Begoña Egurbide, Álvaro Sosa, Javier Palma,
German de Diego, Mariló Avilés, Guergana Tzatchkov
Assistenti tecnici: Carles Comes, Olivier Bertholin, Sebastiano D'Aprile,
Flavio Nilo Quercia, Domenico Graziano, Lucio Gagliardi, Luca Restagno,
Luca Schiatti, Alessandro D'Arias, Alberto Buzio, Xian Zhang, Davide
D'Andrea, Chiara Cordero, Federica Pecoraro, Elena Pellizza, Alessandro
Carlaccini, Valentina Tibaldi, Silvia Giachelo
Produzione esecutiva: Marcel·lí Antúnez Roca, Eva Vilaró Móra, Lucía
Egaña Rojas
Amministrazione: Enric Toro
Management: Eva Vilaró Móra
Produzione: Panspermia SL, in collaborazione con Mercat de les Flors,
Temporada Alta 2007 – Festival de Tardor de Catalunya, Art Futura
(Barcelona), Centro de Investigación Artístico Ladines (Ladines, Asturias),
CIDAN Laviana (Asturias), L'Animal a l'Esquena (Celrà, Gerona), Servi di
Scena Opus rt (Torino, Italia), MULTIDAMS (Facoltà di Scienze della
Formazione –Università di Torino), CIRMA (Centro Interdipartimentale
per la Ricerca sul Multimediale e l'Audiovisivo – Università di Torino),
Politecnico di Torino – Corso di Laurea in Ingegneria del Cinema e dei
Mezzi di Comunicazione, Virtual Reality & Multimedia Parl, Laboratorio
'Guido Guazza' Dams di Torino, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona.
Con il sostegno di: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i
Mitjans de Comunicació, ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals),
ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), INAEM, Ministerio de Cultura,
Regione Piemonte, Città di Torino.

Ringraziamenti a: Montxo Algora, Cuco Suárez, Vanessa Vozzo, Antonio Pizzo, Tatiana Mazali, Toni Cots, Maria Muñoz, Pep Ramis, Ramon Vila, Fortià Cases, Anna Antúnez, Gori Cases, Teatro Stabile Torino, Sistema Teatro Torino, Alex Reig, Pere Salabert, David Apfel, Alex Posada, Hangar.

2010

COTRONE OFFICINE SINTETICHE PRODUCTION

Regia: Marcel·lí Antúnez Roca

Assistente alla regia: Vanessa Vozzo

Consulenza drammaturgia interattiva: Antonio Pizzo, Pere Vilà Barceló

Interpreti: Alessandro Lombardo, Ettore Scarpa

Direzione tecnica: Oriol Ibañez

Assistenza tecnica: David Giacomelli, Marco Scevola

Animazione: Liliana Fortuny

Colore: Wahab Zeghlache

Grafica: Riccardo Muroi, Juliana Acevedo

Sound/Music: Andrea Valle, Paolo Armao/ASA Lab

Programmazione: Javier Chavarri

Organizzazione: Il Mutamento Zona Castalia, Servi di Scena Opus rt,

Panspermia S.L.

Coordinamento Italia-Spagna: Officine Sintetiche

Documentazione: CIRMA

Progetto realizzato con il contributo di: Regione Piemonte, Fondazione del Teatro Stabile di Torino/Sistema Teatro Torino, Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, Il Mutamento Zona Castalia IT, in coproduzione con: Panspermia S.L. – ES, Virtual Reality & Multi Media Park/ASA Lab –

IT, CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca, su Multimedia e
Audiovisivo – IT, Servi di Scena Opus rt – IT, Festival Temporada Alta –ES.
E in collaborazione con: Politecnico di Torino (Corso di Laurea in
Ingegneria del Cinema e dei Mezzi di Comunicazione) – IT, Laboratorio
Multimediale ‘Guido Quazza’ DAMS, Università di Torino - IT
Debutto in Italia: Torino, 14 novembre 2010, Cavallerizza Reale, nell’ambito
del Festival *Prospettiva2* del Teatro Stabile di Torino
Debutto in Spagna: 2 dicembre 2010, Festival Temporada Alta, Girona.